Inside Out



O istorie personală a

PINK FLOYD

Nick Mason



Nick Mason

s-a născut la Birmingham în 1944. El este – desigur – cel mai bine cunoscut ca bateristul formației Pink Floyd. Când nu se află în spatele tobelor, cealaltă pasiune a lui Nick sunt cursele de mașini. A condus atât mașini de epocă, cât și mașini contemporane și a concurat la cinci curse de 24 de ore la Le Mans. În 1998 a scris, împreună cu Mark Hales, *Into the Red*, o celebrare a 21 de mașini din colecția sa personală de mașini sport clasice și de curse (cartea, revăzută și adăugită, a fost republicată sub numele *Passion for Speed* în 2010). Nick a scris, de asemenea, nenumărate articole pentru publicații precum The Sunday Times, The Independent, Time, Tatler, GQ, Autosport, Classic Cars, Red Line, Octane și Cars for the Connoisseur.

Nick Mason

Inside Out
O istorie personală a
PINK FLOYD

Traducere din engleză de Louis Ulrich

Victoria Books
PUBLICA
2013

Inside Out: A Personal History of Pink Floyd,
by Nick Mason.

ISBN 978-606-8360-41-6

CUPRINS

1.

O istorie personală

Roger Waters a catadicsit să vorbească cu mine abia după vreo şase luni în care studiaserăm la acelaşi colegiu. Într-o după-amiază, pe când încercam să fac abstracţie de murmurul celor 40 de colegi ai mei, studenţi la Arhitectură, şi să mă pot concentra asupra desenului tehnic din faţă, pe planşeta mea de desen a căzut umbra lungă, distinctă a lui Roger. Deşi până atunci îmi ignorase voit existenţa, în cele din urmă Roger recunoscuse în mine un spirit înrudit muzical, prins în corpul unui arhitect în devenire. Căile astrale ale Fecioarei şi ale Vărsătorului ne dictaseră destinul şi-l forţaseră pe Roger să caute un mod în care să ne unim minţile într-o mare aventură creatoare.

Nu, nu, nu! Hai să încerc să inventez cât mai puţin. Singurul motiv pentru care Roger s-a deranjat să mă caute a fost că voia să-i împrumut maşina.

Vehiculul cu pricina era un Austin Seven „Chummy”, model 1930, pe care-l cumpărasem cu 20 de lire. Probabil că cei mai mulţi dintre adolescenţii de-atunci ar fi ales să cumpere ceva mai practic, de pildă un Morris 1000

Traveller, dar tatăl meu îmi insuflase o dragoste pentru maşini vechi şi, mai ales, pentru maşina asta. Cu ajutorul lui am învăţat cum să-l menţin pe „Chummy” în stare de funcţionare. Însă Roger trebuie să fi fost disperat dacă a ajuns să-mi ceară să i-l împrumut. Viteza de croazieră a Austinului era atât de mică, încât, odată, doar de ruşine l-am dus pe un tip care făcea autostopul, pentru că mergeam aşa de încet, încât a crezut că, de fapt, oprisem ca să-l iau pe el. I-am spus lui Roger că maşina era pe butuci, ceea ce nu era chiar adevărat. Ceva din mine nu prea voia să i-o împrumut altcuiva, dar cred că şi Roger mi s-a părut cam ameninţător. Pe urmă, când m-a văzut conducând Austinul, a avut o primă dovadă a înclinaţiei mele naturale de a trăi în acel spaţiu mental al *no man’s land* dintre duplicitate şi diplomaţie. Cu puţin timp în urmă, Roger îl acostase pe Rick Wright, care era şi el în clasă cu noi, şi îi ceruse o ţigară, cerere pe care Rick a refuzat-o fără drept de apel. A fost un prim semn al legendarei generozităţi a lui Rick. Aceste prime contacte sociale, banale – în primăvara lui 1963 – conţineau germenii relaţiilor de care ne vom bucura şi pe care le vom îndura de-a lungul anilor ce aveau să vină.

Pink Floyd s-a născut din suprapunerea a două grupuri de prieteni: unul creat în jurul Cambridgeului, de unde se trăgeau Roger, Syd Barret, David Gilmour şi mulţi viitori afiliaţi ai lui Floyd. Celălalt era format din Roger, Rick şi mine şi ne-am întâlnit în anul întâi al unui curs de arhitectură la Regent Street Polytechnic din Londra, locul în care încep amintirile mele despre istoria noastră comună.

De fapt, eu mă lăsasem de toboşărit înainte de a ajunge la Poly (redenumită, pe urmă, pompos, University of Westminster). Colegiul se afla, pe atunci, pe strada Little Titchfield, chiar lângă strada Oxford, în centrul cartierului West End. Privind retrospectiv, Poly pare să aparţină unei epoci apuse, cu lambriuri din lemn de modă veche care

amintesc de o uriaşă şcoală publică utilitariană. După câte îmi mai aduc aminte, cu excepţia unor aparate de făcut ceai, nu existau dotări adevărate, dar Poly – situată în inima zonei comerţului cu textile, în jurul străzilor Great Titchfield şi Great Portland – era înconjurată de cafenele care ofereau ouă, cârnaţi şi cartofi prăjiţi până către prânz, când în *menu du jour* îşi făceau apariţia friptura, plăcinta cu rinichi şi rulourile cu gem.

Şcoala de arhitectură funcţiona într-o clădire care adăpostea şi alte discipline înrudite şi devenise o instituţie foarte respectată. Se păstra încă un stil de predare destul de conservator: la istoria arhitecturii, profesorul venea şi desena pe tablă o reprezentare imaculată a planului de etaj al Templului lui Khons de la Karnak, pe care se aştepta ca noi să o copiem – exact aşa cum făcuseră de 30 de ani încoace. Cu toate astea, şcoala introdusese, de curând, ideea cursurilor peripatetice şi a găzduit câţiva arhitecţi veniţi în vizită şi care se aflau în avangarda noilor idei, printre care Eldred Evans, Norman Foster şi Richard Rogers. În mod clar, facultatea a avut ochi bun pentru formă.

Mă apucasem să studiez arhitectura fără prea mare ambiţie. Eram, desigur, interesat de subiect, dar nu într-atât de dedicat încât să fac carieră. Cred că am simţit că a fi arhitect era un mod de a-ţi câştiga traiul la fel de bun ca oricare altul. Dar nici nu-mi petreceam timpul la colegiu visând să devin muzician. Orice aspiraţii adolescentine în zona asta fuseseră umbrite de faptul că mi-am luat carnetul de şofer.

În ciuda lipsei mele de ambiţie arzătoare, curricula oferea o varietate de discipline – inclusiv arte frumoase, grafică şi tehnologie – care s-au dovedit a asigura o educaţie destul de solidă şi echilibrată, lucru care explică, probabil, de ce Roger, Rick şi eu împărtăşeam, într-o măsură mai mare sau mai mică, un oarecare entuziasm faţă de posibilităţile oferite de tehnologie şi de efectele vizuale. În anii următori,

aveam să ne implicăm mult în toate astea, de la construcţia turnurilor de lumini până la grafica coperţii albumelor şi designul studioului şi al scenei Pregătirea noastră în domeniul arhitecturii ne permitea luxul de a face comentarii destul de pertinente oricând aduceam în echipă experţi adevăraţi în domeniu.

Pentru cei interesaţi de legături subtile, interesul meu faţă de combinaţia de tehnic şi vizual venea, probabil, de la tatăl meu, Bill, regizor de filme documentare. Pe când aveam doi ani, el a acceptat o slujbă la secţia de film a companiei Shell şi aşa ne-am mutat din Edgbaston, o suburbie a oraşului Birmingham unde mă născusem, în North London, unde mi-am petrecut primii ani de şcoală.

Deşi tatăl meu nu era foarte înzestrat din punct de vedere muzical, era în mod sigur interesat de muzică, mai ales când avea legătură cu vreunul dintre filmele lui. În aceste cazuri, putea deveni destul de pasionat de muzică, de la trupe jamaicane de percuţionişti şi până la secţiuni de coarde, jazz sau divagaţiile electrice mai sălbatice ale lui Ron Geesin. Era, de asemenea, fascinat de echipamentul de înregistrare, de înregistrare stereo, de efectele sonore şi de maşinile de curse – în diverse combinaţii –, pasiuni pe care le-am moştenit şi eu.

A existat însă şi un dram de moştenire muzicală în familie: bunicul matern, William Kershaw, cântase într-o trupă de banjo împreună cu cei patru fraţi ai săi şi i se publicase o compoziţie intitulată „The Grand State March”. Mama mea, Sally, era o bună pianistă, al cărei repertoriu includea lucrarea lui Debussy – extrem de incorectă politic în ziua de azi – „Golliwog’s Cakewalk”. Colecţia de discuri cu 78 de turaţii de acasă era chiar mai eclectică, incluzând piese clasice, cântece muncitoreşti comuniste interpretate de Corul Armatei Roşii, „The Teddy Bears Picnic” şi „The Laughing Policeman”. Urme neîndoielnice ale acestor influenţe se pot regăsi undeva în muzica noastră – o să-i las

pe alţii mai plini de energie să le dibuiască. Am luat câteva lecţii de pian şi de vioară, dar ele n-au reuşit să scoată la iveală vreun geniu muzical şi ambele instrumente au fost abandonate.

Voi mărturisi, de asemenea, şi o atracţie misterioasă faţă de Fess Parker cântând „The Ballad of Davy Crocket”, un single lansat în Marea Britanie în 1956. Chiar şi în zilele acelea, între muzică şi comerţ exista clar o relaţie mai puţin evlavioasă, pentru că, în curând, aveam să port o căciulă şmecheră de nailon ce imita pielea de raton, pusă superb în valoare de coada unduitoare.

Trebuie să fi avut vreo doisprezece ani atunci când, pentru prima dată, mintea mi-a fost afectată de muzica rock. Pot să-mi aduc aminte cum mă chinuiam să stau treaz – în vreme ce Horace Batchelor îşi lăuda sistemul neobişnuit de piscine la Radio Luxembourg, sperând să prind „Rocking to Dreamland”. Am ajutat şi eu ca piesa lui Bill Haley „See You Later Alligator” să ajungă în Top Ten în Marea Britanie, în martie 1956, cumpărând-o de la magazinul local de articole electrice pe un disc single de 78 de turaţii şi, mai târziu, tot în anul ăla, m-am răsfăţat dând banii pe „Don’t be Cruel” a lui Elvis Presley. Le-am ascultat pe amândouă la noul gramofon al familiei, de ultimul tip, electric şi conectat la un dispozitiv ce părea o încrucişare între dulapurile din vremea lui Ludovic al XIV-lea şi un bord de Rolls Royce. La treisprezece ani, am avut primul meu album long-play – *Rock’N Roll* al lui Elvis. Cel puţin alţi doi membri ai Floyd şi aproape toţi muzicienii rock din generaţia noastră au cumpărat, ca pe primul lor LP, acest album foarte influent. Nu numai că această muzică nouă era fantastică, dar, pentru un adolescent rebel, i se mai adăuga şi frisonul suplimentar de a primi din partea părinţilor acel tratament rezervat, de obicei, unui păianjen ţinut ca animal de casă.

Cam tot pe atunci, cu ghiozdanul în spate, în pantaloni

scurţi de flanelă şi cu sacou – acesta din urmă de culoare roz, cu tighel negru şi cu emblemă cu o cruce de fier m-am dus să-l văd pe Tommy Steele cântând într-un spectacol de varietăţi în East London. Eram pe cont propriu. Se pare că niciunul dintre prietenii mei de şcoală nu era la fel de entuziasmat. Tommy era cap de afiş, dar restul erau groaznici. Comici, jongleri şi alţi refugiaţi de pe la teatrele londoneze se întreceau în a goli sala înainte de intrarea lui Tommy, dar eu m-am încăpăţânat să rămân. Trebuie să spun că a fost fantastic. A cântat „Singing The Blues" şi „Rock With The Caveman" şi arăta exact ca în *The Six-Five Special*, show-ul pop original de la televiziunea britanică. Nu era el Elvis, dar în mod sigur nici mult nu mai avea.

Timp de doi ani mă învârtisem într-un grup de prieteni din cartier care descoperiseră şi ei rock'n-rollul şi părea o idee excelentă să înfiinţăm împreună o trupă. Faptul că niciunul dintre noi nu ştia să cânte era doar un obstacol minor, pentru că oricum nu aveam niciun instrument. Prin urmare, cine şi ce urma să cânte semănau cu o loterie. Singura mea legătură cu cântatul la tobe era faptul că Wayne Minnow, un ziarist, prieten al părinţilor mei, îmi adusese cândva o pereche de măturele. După eşecul lecţiilor mele anterioare de pian şi de vioară, acesta părea un motiv perfect legitim ca să devin baterist. Primul meu set de tobe, cumpărat de la Chas. E. Foote, pe Enham Street, în Soho, includea o tobă bas Gigster, un premier cu vârstă şi provenienţă nesigure, un fuscinel, cinele şi un manual despre misterele partiturilor muzicale. Echipat cu acest arsenal devastator, m-am alăturat prietenilor mei pentru a forma The Hotrods.

Grupul îi includea pe Tim Mack, la chitară, William Gammel, la chitară ritmică, şi Michael Kriesky, la bass. Ne lăudam şi cu un saxofonist, John Gregory, deşi saxofonul său, anterior standardizării concertului *à la* 440 de cicluri, era cu un semiton mai înalt decât un model nou şi, prin

urmare, nu putea cânta într-un ansamblu.

Cu ajutorul nostru, Michael îşi construise bassul de la zero. Sincer vorbind, dacă saxonii ar fi construit o navă spaţială, ar fi avut mai mult succes decât noi, dar a ieşit ceva ce aducea vag cu un instrument. Deşi am avut acces la unele amplificatoare, astea erau atât de urâte, încât, atunci când am pozat pentru o fotografie de grup, ne-am simţit obligaţi să facem o imitaţie de amplificator Vox folosind o cutie de carton şi un pix.

Mulţumită muncii tatălui meu în lumea filmului, aveam acces la un magnetofon stereo Grundig, nou-nouţ. Şi, în loc să ne pierdem timpul cu repetiţiile, am început imediat prima noastră sesiune de înregistrări. Tehnica de studio implica poziţionarea, prin încercare şi eroare, a două microfoane undeva între baterie şi amplificator. În mod regretabil, aceste benzi audio există încă.

The Hotrods nu au reuşit niciodată să depăşească nenumăratele versiuni ale temei muzicale din spectacolul TV *Peter Gunn*, iar cariera mea în muzică părea destinată eşecului. Dar, de-acum, trecusem de la şcoala pregătitoare la Frensham Heights, o şcoală mixtă independentă din Surrey. Aici erau fete (am întâlnit-o acolo pe prima mea soţie, Lindy), un club de jazz şi, începând din clasa a patra, puteai să porţi pantaloni lungi. Da, asta era viaţa sofisticată pe care o căutasem!

În comparaţie cu perioada de la şcoala pregătitoare, chiar mi-a plăcut la Frensham – şcoala era într-un conac mare, cu terenuri întinse, lângă Hindhead, în Surrey. Deşi era destul de tradiţională – în ceea ce priveşte sacourile şi examenele –, avea o perspectivă mult mai liberală asupra educaţiei şi am amintiri foarte plăcute despre profesorii de arte şi de engleză de acolo. Am început să învăţ, de asemenea, arta negocierii. Întrucât şcoala era aproape de Frensham Ponds, făcusem rost de o canoe şi, pentru că i-o împrumutam profesorului de sport, am reuşit să evit

întotdeauna jocul de cricket. Ca dovadă a acestui fapt: inventarul hainelor includea un pulover scump de cricket; pe al meu nu l-am scos niciodată din ambalajul său original de celofan…

Şcoala folosea sala de bal a conacului pentru adunări şi alte activităţi, dar, în mod regulat, era întrebuinţată în scopul ei iniţial – când dansam valsuri, foxtroturi şi velete. În timpul sejurului meu la Frensham, însă, dansurile de societate se transformaseră în ţopăieli, deşi sunt sigur că trebuia să obţinem o aprobare specială ca să ascultăm ultimele single-uri – o încercare a şcolii de a limita invazia muzicii pop. Cu toate acestea, aveam un club de jazz. Nu era ceva creat de profesori, ci o reuniune informală a elevilor: Peter Adler, fiul marelui cântăreţ la muzicuţă, Larry Adler, era în şcoală. Mi-l amintesc cântând la pian şi am fi putut încerca, la un moment dat, să cântăm jazz împreună. Era dificil să ascultăm până şi propriile noastre discuri de jazz pentru că şcoala n-avea decât un aparat LP, iar noi urma să le avem pe ale noastre abia spre sfârşitul perioadei mele acolo. Clubul a fost, probabil, mai mult un pretext pentru a evita să facem ceva mai dificil şi mai puţin plăcut, dar măcar marca începutul interesului faţă de jazz. Mai târziu, am petrecut ceva timp la Londra ducându-mă în locuri precum 100 Club pentru a-i asculta pe liderii mişcării trad jazz[1] din Anglia, instrumentişti ca Cy Laurie şi Ken Colyer. Însă nu mi-au plăcut niciodată accesoriile trad jazzului – toate meloanele şi vestele alea – şi am trecut la be-bop. Mai am încă o mare pasiune pentru jazzul modern, dar pentru adolescentul care eram, tehnicile avansate de interpretare care se cereau au fost o barieră peste care n-am putut să trec. Aşa că m-am întors la perfecţionarea părţii de tobe din „Peter Gunn”.

---

[1] Prescurtare de la „jazz tradiţional” cu referire la jazzul de la începutul secolului XX lipsit de influenţele moderne ce au urmat. *Trad jazzul* era un curent extrem de popular în Marea Britanie a anilor 1960 (n.r.).

După plecarea de la Frensham Heights şi după un an petrecut la Londra ca să-mi desăvârşesc studiile, în septembrie 1962 am ajuns la Regent Street Poly. Am studiat cât de cât, am produs câteva lucrări pentru portofoliu şi am participat la multe cursuri. Am dovedit, însă, multă seriozitate în încercarea de a-mi cultiva o imagine corectă, cu o înclinaţie pentru jachetele de velur şi paltoanele de sibir[2]. Am încercat, de asemenea, să fumez pipă. La un moment dat, în anul al doilea, m-am încurcat cu ceea ce generaţia mai în vârstă obişnuia să numească „soi rău”, şi anume cu Roger.

Prima noastră conversaţie nereuşită cu privire la Austinul „Chummy” dusese, poate surprinzător, la o prietenie tot mai strânsă, bazată pe aceleaşi gusturi muzicale. Un alt element al acestei prietenii dintre noi era faptul că amândurora ne plăcea orice ne scotea din şcoală, fie bântuind pe Charing Cross Road ca să ne uităm la baterii şi chitare sau mergând la matineu la cinematografele din West End, fie ducându-ne în Covent Garden, la Angelo and Davide’s, creatori de pantofi de balet, care făceau, pe comandă, şi cizme de cowboy cu toc cubanez. Uneori, perspectiva unui weekend în casa lui Roger de la Cambridge încuraja şi ea abaterea, încă de vineri dimineaţă, de la rigorile lucrului în clasă.

Din punct de vedere politic, veneam din medii destul de asemănătoare. Mama lui Roger era o fostă membră a Partidului Comunist şi o susţinătoare fervent㠁a laburiştilor, aşa cum erau şi părinţii mei: tatăl meu intrase în Partidul Comunist pentru a se opune fascismului şi apoi, la izbucnirea războiului, a părăsit Partidul Comunist şi a devenit reprezentant de vânzări la ATC, Asociaţia Tehnicienilor din Cinematografie.

Din acelaşi mediu proveneau şi prietenele – mai târziu nevestele – noastre, Lindy şi Judy. Roger fusese

[2] Sibir – ţesătură groasă de bumbac (n.r.).

preşedintele secţei de tineret a Campaniei pentru Dezarmare Nucleară din Cambridge şi, împreună cu Judy, participase la câteva marşuri de la Aldermaston la Londra. Lindy şi cu mine am fost, în ultima zi, la un marş al CDN, ţinut la periferiile Londrei, iar ea a mai participat, după aceea, şi la demonstraţia din Grosvenor Square pe care poliţia a dispersat-o destul de violent. Aş fi acum tentat să spun că, probabil, asta reflectă destul de bine opţiunea mea politică – uşor de stânga, fără tragere de inimă şi doar cu câte o izbucnire ocazională de bună purtare.

Ceva din puterea de convingere a lui Roger venea, probabil, de la mama sa, Mary, o profesoară care-şi dovedise tenacitatea crescându-i singură pe Roger şi pe fratele său mai mare, John, după ce soţul său, Eric Waters (şi el tot profesor), fusese ucis în Italia în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Roger frecventase liceul de băieţi Cambridgeshire în acelaşi timp cu Syd Barrett – printre colegii lor, se număra şi Storm Thorgerson, cel care mai târziu va juca un rol important în istoria trupei ca grafician al nostru timp de peste 30 de ani. De asemenea, şcoala îi furnizasese lui Roger materia primă pentru un anumit tip de profesor agresiv care, mai târziu, avea să fie caricaturizat în *The Wall.*

Activităţile muzicale ale lui Roger nu erau foarte diferite de ale oricărui adolescent de-atunci: un pic de zdrăngănit la chitară, prinderea unor laitmotive şi idei de pe înregistrări vechi de blues. Ca şi mine, era un ascultător avid al Radio Luxembourg şi al American Forces Network. Când a venit la colegiu la Londra, şi-a luat cu el şi chitara. Unul dintre primele semne că ne puneam în aplicare cunoştinţele aşa cum trebuie era modul în care folosise Letraset, pe atunci un instrument specializat de design, ca să-şi scrie pe chitară „Cred în sufletul meu”. Pentru noi, chestia asta arăta destul de şmecher.

Pe lângă chitară, Roger mai avea în bagaje şi, o anumită

atitudine. Spre deosebire de cei mai mulţi dintre noi, înainte de a veni la colegiu, el lucrase câteva luni într-un birou de arhitectură. Asta îi dădea o idee un pic mai sofisticată despre direcţia în care ar putea să ducă toată pregătirea asta şi afişa o expresie de dispreţ faţă de cei mai mulţi dintre noi, care cred că îi descuraja până şi pe profesori.

Un coleg, Jon Corpe, îşi aminteşte foarte bine impactul pe care îl avea Roger la Poly: „Înalt, sfrijit, cu pielea albă, arăta precum Străinul Fără Nume. Căra cu el chitara la care cânta încet, în atelier, sau tare – în Biroul Studenţilor Instrumentişti (aceasta era biroul clubului de teatru al Poly, una dintre camerele noastre de repetiţie). Pentru mine, Roger va fi întotdeauna undeva departe, cântând cântece de jale".

Ni se cerea uneori să formăm echipe pentru finalizarea unei sarcini de lucru, astfel că, odată, în anul întâi, Roger şi cu mine ne-am unit forţele cu Jon Corpe ca să proiectăm o căsuţă. Proiectul nostru de construcţie a fost primit destul de bine, în ciuda faptului că era total nepractic, dar asta în primul rând pentru că Jon era un student excelent care părea fericit să se concentreze pe arhitectură, în vreme ce eu şi Roger îi cheltuiam subvenţia de cercetare pe curry şi pe instrumente muzicale.

Nu era uşor să lucrezi cu Roger. De regulă, plecam din Hampstead, în North London, unde încă locuiam cu părinţii, şi tăiam oraşul doar ca să găsesc lipit pe uşă un bilet de la Roger – „Sunt la Café des Artistes".

De regulă, nu avea un domiciliu stabil; o vreme locuise într-un *imobil* extrem de auster chiar lângă King's Road în Chelsea. Fără apă caldă – se spăla la baia comunală Chelsea, la capătul străzii –, fără telefon şi cu câţiva colocatari duşi rău de tot: poate că experienţa asta a constituit pentru el un avantaj în a face faţă vieţii de turneu, însă, practic vorbind, îi era extrem de greu să-şi

instaleze o planşetă de desen.

Deşi port cu mine imaginea, sunetele şi miresmele locuinţelor lui Roger, am doar puţine amintiri clare despre Rick din acea perioadă şi nici el nu-şi aminteşte mai mult. Cred că Rick a înţeles imediat ce a venit la colegiu că arhitectura nu era pentru el – după cum spune, a fost o alegere total arbitrară, sugerată de un consilier de carieră –, însă celor de la Poly le-a trebuit un an întreg ca să ajungă la aceeaşi concluzie. Dar, odată ce ambele părţi au căzut de acord în privinţa asta, Rick a plecat să-şi caute un alt drum, ajungând la London College of Music.

Ceea ce înregistrează istoria e faptul că Rick s-a născut la Pinner, că tatăl său, Robert, era biochimist-şef la Unigate Dairies şi că locuinţa familiei era în Hatch End, la marginea Londrei: acolo Rick frecventase şcoala primară Haberdashers Aske’s. Pe când era elev, a cântat la trompetă şi a susţinut întotdeauna că el cântase la pian înainte să meargă pe picioare… dar apoi adăuga că nu mersese pe picioare până la vârsta de zece ani. De fapt, un picior rupt la vârsta de doisprezece ani – şi două luni petrecute în pat – a fost ceea ce i-a adus drept companie o chitară, nu însă şi un instructor. Rick a învăţat singur să cânte, folosindu-şi propria digitaţie, iar mai târziu, încurajat de mama sa, Daisy, o galeză, a folosit aceeaşi metodă pentru pian. Această metodă autodidactică a creat sunetul şi stilul unice ale lui Rick şi, probabil, tot ea l-a împiedicat să-şi câştige vreodată existenţa ca profesor de tehnică la vreo şcoală de muzică.

După ce a cochetat puţin cu skiffle-ul[3], Rick a căzut sub influenţa trad jazzului, cântând la trombon, saxofon şi pian. Îmi pare rău să spun că, odată, a mărturisit că folosea un melon ca surdină pentru trombon. S-a dus să-i vadă pe

[3] Un fel de muzică populară americană cu influenţe de jazz, folk, blues cântată îndeosebi acasă cu instrumente improvizate. A devenit destul de populară în Marea Britanie la începutul anilor 1950 (n.r.).

Humphrey Lyttelton şi Kenny Ball, la Eel Pie Island, şi pe Cyril Davies, unul dintre părinţii R&B-ului britanic, la Railway Tavern, în Harrow De asemenea, făcea autostopul sau se ducea cu bicicleta la Brighton, în weekenduri, înainte ca moderniştii[4] să meargă acolo cu scuterele, şi a adoptat stilul vestimentar al unui raver (cămaşă fără guler, vestă şi, la ocazii speciale, melon). Înainte să ajungă la Poly, a lucrat o scurtă vreme ca asistent de livrări la Kodak, unde experienţa sa de lucru s-a limitat la observarea şoferilor care, în miezul zilei, trăgeau pe dreapta ca să joace golf înainte de a se întoarce la depozit, seara la opt, ca să-şi ponteze ziua şi să ceară să fie plătiţi pentru ore suplimentare.

Amintirile mele despre Rick la colegiu sunt legate de cineva liniştit, introvertit, cu un cerc de prieteni din afara Poly. Jon Corpe îşi aminteşte că „Rick era un bărbat bine, cu gene lungi, lascive care le făcea pe fete să se intereseze de el”.

În primul nostru an de colegiu, Rick, Roger şi cu mine făceam parte dintr-o formaţie creată de Clive Metcalfe, un alt student la Poly, care cânta în duet cu Keith Noble, unul dintre colegii noştri. Sunt sigur că adevăratul iniţiator al trupei a fost Clive: el chiar putea să cânte puţin la chitară şi, în mod clar, petrecuse multe ore învăţând cântecele. Noi, ceilalţi, fuseserăm toţi recrutaţi în cel mai informal mod cu putinţă – „Mda, mă pricep puţin la cântat” – şi nu pentru că ne-ar fi mistuit vreo ambiţie. Această primă trupă de la Poly – Sigma 6 – era compusă din Clive, Keith Noble, Roger, eu şi Rick, la partea vocală contribuind uneori Sheila, sora lui Keith. Poziţia lui Rick era puţin cam delicată pentru că nu avea o orgă electronică. El ar fi cântat dacă pub-ul ar fi

[4] În original „mods” O subcultură identificată la nivel popular cu modernismul, apărută în Londra anilor 1950–1960, caracterizată printr-un stil vestimentar considerat excentric la acea vreme, prin pasiunea pentru motociclete şi consumul de amfetamine (n.r.).

avut un pian, dar, fără niciun fel de amplificare, era puţin probabil că cineva l-ar fi auzit din cauza bateriei şi a amplificatoarelor VoxAC30. Dacă nu era niciun pian disponibil, ne ameninţa că-şi aduce trombonul.

Prietena lui Rick – şi viitoarea sa soţie, Juliette era mai mult artist invitat, cu un repertoriu compus din diferite piese de blues, inclusiv „Summertime” şi „Careless Love”, pe care le cânta foarte bine. Juliette, care studiase limbi moderne la Poly, a plecat la universitate la Brighton la sfârşitul primului nostru an, tot atunci când Rick s-a dus la London College of Music. Dar, din punct de vedere muzical, aveam de-acum destule lucruri în comun pentru ca prietenia noastră să continue.

Cred că formaţia se stabilizase mai degrabă în jurul membrilor săi mai slabi decât în jurul celor care erau mai buni. Pentru o scurtă perioadă, am avut un chitarist realmente capabil (ştiu că era bun pentru că avea un instrument frumos şi un amplificator Vox adevărat), dar a plecat după câteva repetiţii. Îmi amintesc că nu am încercat niciodată să stabilim oficial compoziţia grupului: dacă apăreau doi chitarişti, repertoriul se mărea pur şi simplu, pentru că, fără îndoială, unul dintre ei ştia un cântec pe care noi, ceilalţi, nu-l învăţaserăm. În acel moment, Roger a fost desemnat chitarist ritmic. S-a întors la bass abia mai târziu, când refuzul de a cheltui nişte bani în plus pe o chitară electrică, plus venirea lui Syd Barrett l-au forţat să adopte o poziţie mai umilă. Aşa cum spunea el după aceea: „Mulţumesc lui Dumnezeu că nu am fost împins atât de jos încât să ajung la tobe”. Trebuie să fiu de acord cu acest punct de vedere. Dacă Roger ar fi bătut la tobe, presupun că eu aş fi ajuns să fac parte din personalul tehnic al trupei…

La fel ca majoritatea trupelor debutante, petreceam mult mai mult timp vorbind, făcând planuri şi propunând nume decât repetând. Concertele erau foarte puţine şi la intervale

mari. Până în 1965, niciunul dintre concertele pe care le-am dat nu a fost strict comercial, în sensul că ele fuseseră organizate, de noi sau de alţi colegi studenţi, mai curând în scop privat decât în scop public.

De regulă, erau petreceri la zile de naştere, la sfârşit de an sau chefuri studenţeşti. Repetam într-o ceainărie de la subsol la Poly şi, pe lângă cântecele potrivite pentru petreceri studenţeşti, ca „I'm A Crawling King Snake" şi piese ale formaţiei The Searchers, lucram şi la cântecele unui prieten de-al lui Clive Metcalfe, un student pe care îl chema Ken Chapman. Ken devenise managerul/compozitorul nostru. Tipărise cărţi de vizită prin care oferea serviciile noastre pentru petreceri şi s-a făcut o mare publicitate pentru prestaţia noastră – din fericire scurtă – sub numele de Architectural Abdabs, printr-o fotografie în care apăream destul de timizi şi un articol în ziarul studenţesc în care ne exprimam loialitatea faţă de R&B şi nu faţă de rock. Din nefericire, versurile lui Ken aveau tendinţa de a merge un pic cam mult pentru noi pe partea baladesco-romanţioasă, cu versuri ca „Have you seen a morning rose?" (puse pe melodia lui „Für Elise") şi „Mind the gap". Dar, până la urmă, el a reuşit să trimită un demo cu piesele astea unui editor bine-cunoscut, Gerry Bron, care a venit la o audiţie a trupei şi a cântecelor. Noi am repetat straşnic pentru această oportunitate, dar nu prea ne-a ieşit. Lui Gerry i-au plăcut mai mult cântecele decât formaţia (bine, asta-i ceea ce ne-a spus nouă Ken), însă nici ele n-au avut succes.

La începutul celui de-al doilea an de studenţie, în septembrie 1963, Clive şi Keith au decis să se lanseze pe cont propriu ca duo şi, astfel, următoarea variantă a formaţiei a început să se coaguleze în jurul unei case al cărei proprietar era Mike Leonard. Mike, care avea pe atunci în jur de 35 de ani, era tutore part-time la Poly şi, în afară de dragostea sa pentru arhitectură, era fascinat de

percuţia etnică şi de interacţiunea între ritm, mişcare şi lumină, despre care povestea cu entuziasm în timpul prelegerilor sale. În septembrie 1963, când începuse să predea şi la Homsey College of Art, Mike şi-a cumpărat o casă în North London şi îşi dorea nişte locatari care să-i plătească o chirie.

Stanhope Gardens numărul 39, în Highgate, este una dintre acele case confortabile, în stil edwardian, cu camere spaţioase şi tavane înalte. Mike era pe cale de a transforma parterul într-un apartament, deasupra fiind locuinţa sa – cam prea exotică – şi atelierul de desen. Deschisese mult din acoperiş şi crease un spaţiu larg, ideal pentru repetiţii, dar, din fericire pentru el, scările erau prea abrupte şi noi rar aveam suficientă energie ca să tragem tot echipamentul până sus.

Mike avea, de asemenea, nevoie de un ajutor part-time la biroul său, unde munca de proiectare a toaletelor pentru şcoli, solicitată de London County Council, îi permitea să finanţeze designul şi execuţia instalaţiilor de lumini pe care le construia acasă; acestea foloseau discuri perforate de metal sau de sticlă cu elemente din Perspex, învârtite de motoare electrice, pentru a arunca pe perete modele de lumină. Sugestia lui Mike ca noi să-i devenim chiriaşi părea ideală, aşa că Roger şi cu mine ne-am mutat la el. În următorii trei ani, Rick, Syd şi diverse alte cunoştinţe au locuit cu toţii acolo, în diferite perioade; atmosfera locului a fost surprinsă într-un episod mai vechi al documentarului *Tommorow's World* de pe BBC, care a prezentat cum funcţiona una dintre instalaţiile de lumini ale lui Mike, în vreme ce noi repetam la parter (programul prezicea, curajos, că, în anii 1970, toate sufrageriile din ţară vor avea propriile instalaţii de lumini).

Mike avea două pisici pe care le chema Tunji şi MecGhee – una, birmaneză, cealaltă, siameză –, de care şi eu şi Roger eram foarte ataşaţi. Ca urmare, Roger a continuat să

aibă ani de zile o pasiune pentru pisici. Cred că găsea reconfortantă agresivitatea lor arogantă. Pereţii casei erau acoperiţi cu iederă, iar Mike, după ce agăţa un coş peste ea, îşi chema pisicile la masă folosind un claxon vechi de motocicletă. Pisicile încetau să mai terorizeze cartierul şi veneau în fugă, săreau prin cutia de scrisori şi apoi începeau să se caţere ca nebunele pe pereţi şi de-a lungul pervazurilor de la ferestre până găseau coşul, uneori agăţat de tavanul biroului de desen.

Stanhope Gardens a însemnat o adevărată schimbare pentru activitatea noastră muzicală. Mulţumită unui proprietar indulgent, aveam propriul nostru spaţiu permanent de repetiţie: ba chiar am folosit o vreme numele de Leonard’s Lodgers. Repetiţiile aveau loc în camera din faţă a apartamentului unde tot echipamentul era permanent pregătit. Din păcate, asta făcea dificil orice studiu şi, cum camera era şi dormitorul meu şi al lui Roger, de somn nici nu se mai punea problema. Vecinii se plângeau, fireşte, deşi ameninţarea cu darea în judecată pentru zgomot nu s-a materializat niciodată; dar, pentru orice eventualitate, din când în când le mai alinam suferinţa şi închinam o sală de repetiţii, în apropiere, la Railway Tavern pe Archway Road.

Mike nu s-a plâns niciodată. De fapt, el a devenit un participant activ. Era un pianist priceput şi l-am convins să cumpere o orgă electrică Farfisa Duo şi, pentru o vreme, a devenit clăparul nostru. Mike încă mai are Farfisa. Celălalt mare bonus a fost că Mike ne-a permis accesul la experimentele de sunet şi lumină care aveau loc la Homsey College. Roger, în special, a petrecut multe ore acolo lucrând cu instalaţiile de lumină şi a devenit un fel de asistent de facto al lui Mike.

Aşadar, în anul al doilea de colegiu, am locuit la Stanhope Gardens, am repetat, am mai avut câte un concert şi ne-am continuat, cu întreruperi, studiile.

Următoarea schimbare cu adevărat semnificativă pentru destinul nostru a fost sosirea lui Bob Klose, în septembrie 1964. Bob, un alt produs al liceului de băieţi Cambridgeshire, a venit la Londra împreună cu Syd Barrett şi s-a înscris la Şcoala de Arhitectură la doi ani după noi. Bob a putut să se mute direct la Stanhope Gardens deoarece eu plecasem din apartament pe timpul verii şi mă întorsesem acasă, la Hampstead. Devenise destul de evident că, dacă voiam să rămân la Poly, ceea ce părea o idee bună pe atunci, ar fi trebuit să lucrez mai mult, iar studiul la Stanhope Gardens era imposibil.

Reputaţia de chitarist a lui Bob era bine cunoscută şi pe deplin meritată. A fost o încântare să intru împreună cu el într-un magazin de chitare unde până şi vânzătorii ăia îngâmfaţi au fost impresionaţi de acordurile sale de jazz în stilul lui Mickey Baker[5] şi de digitaţia sa fulgerătoare, deşi – din punctul nostru de vedere – din păcate, el aprecia mai mult chitarele semiacustice, mai conservatoare, decât Fenderul Stratocaster. Muzical vorbind, cu Bob ne simţeam mai încrezători, dar cum Keith Noble şi Clive Metcalfe părăsiseră amândoi şi Poly, şi formaţia, eram disperaţi după un solist. Filiera Cambridge a funcţionat din nou, iar Bob ni l-a adus pe Chris Dennis. Era puţin mai bătrân decât noi şi făcuse parte din câteva dintre trupele mai bune de pe scena muzicală a Cambridgeului. Chris era asistent stomatolog la RAF şi era staţionat la Northolt. Nu avea maşină (în general, eu eram şoferul – şi conduceam tot Austinul „Chummy”), dar poseda un sistem Vox PA format din două coloane şi un amplificator separat, cu canale individuale pentru microfoane. La nevoie, puteam să punem şi chitarele prin PA. Cu tot echipamentul ăsta, bineînţeles că lui Chris i s-a garantat automat poziţia de

[5] MacHouston Baker (15 octombrie 1925 – 27 noiembrie 2012), cunoscut sub numele de Mickey Baker, este unul dintre cei mai apreciaţi chitarişti din lumea jazzului (n.r.).

vocalist.

Ca *solist* al formaţiei – numită acum The Tea Set –, Chris avea tendinţa nefericită de a imita cu muzicuţa mustaţa lui Hitler, spunând: „Îmi cer scuze, oameni buni!” şi anunţând fiecare număr („cu un aplomb mortal”, cum spune Bob Klose) cu „privind prin nodurile de la piciorul de lemn al bunicii”. Dacă Chris ar fi rămas cu trupa, bănuiesc că obiceiul ăsta s-ar fi dovedit un handicap în momentul când Floyd a devenit – după cum sunt informat din surse de încredere – marea iubire a intelighenţiei londoneze underground.

Ne-am despărţit de Chris la scurt timp, atunci când Syd Barrett a început să cânte cu noi în mod regulat. Roger îl cunoştea pe Syd de la Cambridge – mama lui Roger îi fusese profesoară lui Syd în şcoala primară – şi plănuiserăm să îl aducem în trupă chiar înainte de venirea lui la Londra pentru a studia la Camberwell College of Art. Am putea spune că a fost mai degrabă o situaţie în care Syd a venit alături de noi decât una în care el să-şi facă o trupă. Bob Klose îşi aminteşte bine momentul: „Mi-aduc aminte repetiţia care i-a pecetluit soarta lui Chris Dennis. Era în podul de la Stanhope Gardens. Chris, Roger, Nick şi eu lucram la nişte piese R&B care erau în vogă pe atunci. Syd, care ajunsese mai târziu, privea tăcut din capătul scărilor. Când am terminat, a zis: «Da, a sunat foarte bine, dar nu văd ce aş putea face eu în formaţie»”.

Deşi Syd nu era sigur unde s-ar fi potrivit, a simţit corect că ar fi trebuit să ni se alăture. Prin urmare, zilele lui Chris Dennis şi ale sistemului său PA erau numărate. Şi pentru că Bob fusese responsabil cu recrutarea lui Chris, Roger a decis, în consecinţă, că tot el trebuia să se ocupe şi de procedura de dez-recrutare – sarcină pe care Bob a îndeplinit-o la un telefon public din staţia de metrou de pe Tottenham Court Road. Şi s-a mai potrivit şi ca, tot atunci, Chris să fie trimis la post în străinătate. Şi aşa, parţial prin

neprezentare, Syd a devenit *front man.*

Pentru că n-am amintiri din copilărie despre Syd, nu pot să spun decât că, atunci când l-am întâlnit prima oară, în 1964, era foarte mişto. Într-o perioadă când fiecare era *cool* într-o manieră foarte adolescentină, studiată, Syd nu avea niciun fel de fiţe; ceea ce mi-amintesc, de la prima noastră întâlnire, este faptul că s-a sinchisit să vină la mine şi să se prezinte.

În comparaţie cu educaţia noastră, a tuturor, se prea poate ca educaţia lui Syd, la Cambridge, să fi fost cea mai boemă şi mai liberală. Tatăl său, Arthur, profesor universitar şi medic patolog, şi mama sa, Winifried, l-au încurajat mereu în cariera sa muzicală. Ei au fost de acord, ba chiar l-au încurajat ca repetiţiile primelor trupe ale lui Syd să aibă loc în camera lor de la stradă.

La începutul anilor 1960, ăsta era un comportament progresist din partea părinţilor. Alături de muzică, interesul şi talentul pentru pictură al lui Syd au fost evidente încă din perioada în care era la liceul Cambridgeshire, de unde a plecat, imediat după moartea tatălui său, ca să studieze arta la Cambridge Tech. O veche cunoştinţă a sa, David Gilmour, era şi el acolo şi studia limbi moderne. Cei doi se înţelegeau bine – întâlnindu-se în pauzele de prânz pentru un *jam session* cu chitare şi muzicuţe – şi, mai târziu, au petrecut o vară în sudul Franţei, făcând autostopul şi cântând pe stradă.

Syd nu a fost mereu Syd – fusese botezat Roger Keith, dar la clubul la care mergea, Riverside Jazz, un pub din Cambridge, unul dintre membrii marcanţi era un baterist pe care-l chema Sid Barrett. Obişnuiţii clubului l-au poreclit imediat pe nou-sositul Barrett, „Syd”, însă cu „y” pentru a evita o confuzie totală, iar pentru noi ăsta a fost întotdeauna numele lui.

Storm Thorgerson şi-l aminteşte pe Syd ca fiind un membru interesant, dat nu neapărat cel mai interesant, al

unui grup de prieteni talentaţi care locuiau în Cambridge, cu toţii entuziasmaţi de eleganţa şi cultura oraşului şi a zonei. Syd arăta bine, era drăguţ, amuzant, cânta puţin la chitară şi, uneori, fuma câte-un joint. Dar e sigur că intrarea sa în trupă, la Londra, nu a produs nicio schimbare bruscă a gusturilor noastre muzicale. Lui Syd îi plăceau coverurile după Bo Diddley, Stones şi R&B care formau grosul repertoriului nostru. Storm îşi mai aduce aminte şi că Syd îi adora pe Beatles, într-o vreme când cei mai mulţi dintre prietenii lui îi preferau pe Stones.

Aşa cum Stanhope Gardens ne-a rezolvat problemele legate de repetiţii, Poly era un loc deja pregătit pentru spectacole. Am impresia că, de fapt, noi ar fi trebuit să muncim foarte mult la colegiu. Cursul de arhitectură implica foarte mult studiu individual, iar serile, acasă – şi mai târziu în apartamentele în care am locuit – le petreceam lucrând sau cel puţin încercând să o facem, lăsând deoparte alte distracţii. În timpul săptămânii mergeam foarte rar la cluburi sau în baruri, însă vineri seara ne puteam relaxa în pub şi, în weekenduri, erau regulat evenimente la Poly. Acestea aveau loc într-o sală mare care semăna cu una de sport. La unul dintre capete era o scenă pentru diferite activităţi şi unde, uneori, se jucau piese de teatru. Petrecerile nu însemnau altceva decât dans, cu un magnetofon din care răsunau ultimele hituri, dar, din când în când, mai venea şi câte o trupă live.

Fiind singura formaţie a casei, am reuşit de câteva ori să cântăm în deschidere pentru trupa principală. Acest lucru a însemnat o evoluţie importantă pentru noi şi munciserăm din greu ca să prindem ocazia asta. Probabil că ne-ar fi şi plătit, însă nu mult; dar ceea ce ne încânta pe noi era perspectiva de a cânta. Nu ne înspăimânta gândul că o să fim pe scenă – oricum, nu trebuia să facem altceva decât să ne ducem şi să cântăm nişte coveruri ca să danseze oamenii –, ci eram copleşiţi de profesionalismul celor care

făceau asta tot timpul. Maniera în care ei îşi făceau setul scotea în evidenţă prăpastia care exista între o formaţie ce trăia din cântat şi un grup studenţesc part-time ca al nostru.

Îmi amintesc, în special, că eram un susţinător al trupei The Tridents, pe atunci cu Jeff Beck la chitară. The Tridents a fost prima trupă a lui Jeff cu care a ieşit, cumva, pe piaţă şi îşi creaseră o bună reputaţie; dar mai semnificativ este faptul că, atunci când Jeff a plecat de la The Tridents, a făcut-o pentru a prelua rolul lui Eric Clapton la The Yardbirds şi şi-a sporit reputaţia ca unul dintre cei mai mari chitarişti de blues rock, dar, totodată, ca unul capabil să creeze şi „Hi Ho Silver Lining”, piesă clasică a petrecerilor pentru domnişoare.

În preajma Crăciunului 1964, am intrat pentru prima dată într-un studio de înregistrări. Am tras sforile printr-un prieten al lui Rick care lucra la un studio în West Hampstead şi care ne-a lăsat să-l folosim pe gratis când nu mai era nimeni acolo. Sesiunea (de înregistrare) includea o versiune a unei piese clasice R&B, „I’m a King Bee” şi trei cântece scrise de Syd: „Double O Bo” (Bo Didley combinat cu tema din 007), „Butterfly” şi „Lucy Leave”. Acestea au devenit cântecele noastre de referinţă pentru demo, pe o bandă de ¼ şi un număr limitat de viniluri, fiind de nepreţuit pentru că multe localuri le cereau înainte de audiţiile live.

În mod curios, cam pe-atunci, un cântec de-al lui Rick, intitulat „You Are the Reason Why”, fusese publicat şi difuzat ca faţa B a unui single numit „Little Baby” de către o mică firmă cunoscută sub numele de Adam, Mike and Tim, şi, astfel, Rick a primit un avans de publicare de 75 de lire, cu multă vreme înainte ca vreunul dintre noi să fi ştiut ce însemna cu adevărat „jupuială”…

O istorie personală în primăvara lui 1965, am reuşit să obţinem o rezidenţă la Countdown Club, într-un beci pe

Palace Gate 1 A, chiar lângă strada Kensington High. Countdown Club era la subsolul unui hotel sau bloc, ceea ce, desigur, aducea după sine probleme legate de nivelul de zgomot care emana din club. Countdown nu avea niciun fel de temă decorativă sau de atmosferă. Era un loc creat pentru muzică, având o clientelă relativ tânără, iar băuturile erau destul de ieftine. Cred că ideea era că, dată fiind lipsa de publicitate, proprietarii se aşteptau ca grupuri ca al nostru să-şi aducă o gaşcă mare de prieteni care să-i susţină şi care să-şi refacă forţele la bar.

Cântam de pe la nouă seara până la două dimineaţa, cu două pauze. Trei seturi de câte 90 de minute fiecare însemna că, pe măsură ce ni se termina repertoriul şi alcoolul afecta memoria scurtă a audienţei, spre sfârşitul serii începeam să repetăm cântecele. Începeam, de asemenea, să înţelegem şi faptul că un cântec putea fi extins prin solouri lungi. Am început să adunăm o varietate mai mare de melodii, precum şi un grup mic, dar loial de admiratori. Deşi, iniţial, foloseam amplificarea, nu am avut succes decât în două sau trei seri când clubul a primit un avertisment pentru tulburarea liniştii. Eram atât de disperaţi să avem de lucru (aceasta era, pe-atunci, singura noastră cântare care ne aducea nişte bani), încât ne-am oferit să cântăm acustic. Roger a făcut rost, cumva, de un bass dublu, Rick a şters praful de pe pianină, Bob şi Syd cântau la chitară acustică şi eu foloseam o pereche de măturele. Ştiu că repertoriul includea „How High The Moon”, una dintre melodiile cu care defila Bob, şi „Long Tall Texan”, dar şi alte numere care au fost de mult uitate.

În acelaşi timp, am avut audiţii pentru două potenţiale oportunităţi de carieră. Una era ca trupă de deschidere la un club numit Beat City. Cei de la club căutau formaţii şi dăduseră un anunţ în *Melody Maker*, revistă săptămânală care – până în anul 2000, când s-a închis – publica informaţii de genul „Se caută muzicieni...” („un acordeonist

abil…” s-a aflat ani de zile în capul listei). Am văzut anunţul pentru Beat City şi ne-am dus şi noi, şi am cântat câteva dintre compoziţiile proprii. Ne-au respins.

O altă audiţie a fost pentru *Ready Steady Go!,* pe-atunci cel mai tare show muzical, în care tineri groovy puteau fi văzuţi dansând pe muzica unor trupe groovy tinere. Difuzat pe ITV, un canal comercial destul de nou, putea fi ceva mai radical decât ar fi îndrăznit să fie BBC. Din păcate însă, până şi producătorii lui *Ready Steady Go!* ne-au considerat cam prea radicali pentru spectatorul mediu şi ne-au spus că le-ar plăcea să ne audă din nou, însă data viitoare să cântăm melodii cu care să fie mai obişnuiţi. Dar, cel puţin, s-au arătat suficient de interesaţi şi au avut decenţa să ne cheme pentru o nouă audiţie săptămâna următoare. A fost un motiv suficient de bun ca să mă duc pe strada Camaby şi să-mi cumpăr un sacou în pătrăţele, alb cu negru, şi o pereche de pantaloni evazaţi de hipster pe care audienţa avea să-i vadă fluturând în faţa camerelor. A fost şi o ocazie să văd live formaţii ca Rolling Stones şi Lovin’Spoonful.

O altă idee creaţă ca să ne lansăm cariera a fost să participăm la concursuri rock. Am intrat în vreo două.

Unul a fost un eveniment local, la Country Club, în North London. Mai cântaserăm acolo de vreo două ori şi aveam şi câţiva fani, aşa că am ajuns în finală fără prea mare dificultate. Dar aici ne-am lovit de un obstacol.

Ne înscriseserăm şi la un alt concurs, mai mare, Beat Contest, organizat de *Melody Maker* (Beat era un cuvânt folosit la greu în deceniul ăla). Trimiseserăm nerăbdători banda demo împreună cu fotografii ale trupei, făcute în grădina din spatele casei lui Mike, remarcabile prin costumul nostru de scenă cu cămăşi cu guler înalt şi cravatele italiene împletite, albastre, toate de la Cecil Gee de pe Charing Cross Road.

Se pare că demoul şi cravatele împletite au făcut diferenţa. Dar, după ce am câştigat intrarea în concurs, am

constatat că ne venea rândul să cântăm în aceeaşi seară în care era şi finala concursului de la Country Club. Finala nu putea fi schimbată, după cum nu putea fi schimbată nici ordinea trupelor, deoarece concursul *Melody Maker* era o chestie elaborată care îi permitea unui promoter să facă bani vânzând un număr mare de bilete susţinătorilor fiecărei formaţii în încercarea de a umple urna de vot. Până la urmă, am reuşit să negociem cu o altă trupă să ne lase pe noi să intrăm primii. Era, fără îndoială, cea mai proastă plajă de timp cu putinţă (şi, cu toate că nu a contat prea mult, până şi bannerul nostru a fost scris greşit – Pink Flyod). Intervalul care ne fusese alocat iniţial s-a dus la câştigători, St Louis Union, cărora nu le venea să creadă ce noroc au avut – şi care, după aceea, au câştigat şi premiul întâi la nivel naţional. După ce-am cântat, am fugit la Country Club, unde, pentru că am întârziat, am pierdut orice şansă la locul întâi.

Asta i-a permis unei formaţii numite The Saracens să primească onorurile şi să prindă ea şansa unei cariere.

Bob Klose a părăsit formaţia în vara lui 1965 atât la insistenţele tatălui său, cât şi ale colegilor săi tutori. A mai cântat cu noi de câteva ori, pe furiş, însă – chiar dacă îl pierdeam pe cel pe care îl consideram a fi cel mai bun muzician dintre noi – acest lucru n-a părut a fi un mare pas înapoi. Această capacitate remarcabilă de anticipare – sau lipsă absolută de imaginaţie – avea să devină ceva obişnuit.

Ca să capăt experienţă, urma să încep să lucrez timp de un an pentru tatăl lui Lindy, Franck Rutter, la biroul său de arhitectură de lângă Guilford. Roger este cel căruia trebuie să îi mulţumesc pentru că ajunsesem până aici cu examenele, pentru că el m-a îndrumat printre misterele matematicilor structurale când eram în pericol să pic şi la reexaminare. Pe de altă parte, Roger a repetat un an şi i s-a spus să facă ceva practică, în ciuda faptului că fusese lăudat de un examinator extern. Cred că, în cele din urmă,

profesorii răspundeau astfel la dispreţul pe care Roger îl afişase multă vreme faţă de ei, combinat cu dezinteresul său tot mai mare de a veni la cursuri. Decizia lor a fost fie pură răzbunare, fie pur şi simplu n-aveau chef să-l mai vadă o vreme.

Frank era un arhitect bun, practic, dar şi un admirator al noii mişcări şi era un foarte bun cunoscător al istoriei arhitecturii. Într-un fel, el reprezenta cumva modelul pe care mi l-aş fi dorit dacă aş fi ales cariera de arhitect. Terminase recent construcţia universităţii din Sierra Leone şi începuse să lucreze la o universitate din Guyana Britanică – proiectul la care lucram când am venit ca cel mai începător dintre începători. Deşi implicarea mea era destul de redusă, mi-a devenit foarte clar că făcusem trei ani de arhitectură, dar habar n-aveam cum să transpun planurile de pe planşetă în realitate. A fost ceva care mi-a zguduit încrederea.

Locuiam în casa familiei Rutter din Thursley, în sudul Guildfordului, o casă suficient de mare ca să găzduiască atât birourile de desen ale numeroşilor ucenici ai lui Frank, cât şi familia mare şi oaspeţii. Terenurile întinse ne dădeau posibilitatea, foarte civilizată, să jucăm crochet pe iarbă în pauza de prânz. Ca o coincidenţă, mai târziu, Frank i-a vândut casa lui Roger Taylor, bateristul de la Queen.

Am continuat să cântăm toată toamna, de obicei sub numele de The Tea Set, dar aveam de-acum încă un nume, creat de Syd. Numele a apărut sub presiune. Cântam, ca The Tea Set, la o bază a RAF, cred că la Northolt, aproape de Londra, şi, dintr-odată, am aflat că, în mod extraordinar, mai era programată o altă trupă care se numea tot Tea Set. Nu sunt sigur dacă ceilalţi The Tea Set aveau prioritate, pentru că intrau primii sau veneau după noi, însă trebuia să găsim rapid o alternativă. După ce Syd a vociferat puţin, a inventat numele de Pink Floyd Sound, folosind prenumele a doi venerabili muzicieni de blues, Pink Anderson şi Floyd

Council. Deşi s-ar putea să mai fi auzit de ei, numele nu ne erau foarte cunoscute; a fost ideea lui Syd. Şi a rămas.

Este extraordinar cum o decizie de moment poate deveni ceva permanent şi confortabil, cu implicaţii profunde şi de durată. Rolling Stones şi-au ales numele într-o situaţie destul de asemănătoare atunci când Brian Jones a trebuit să le dea celor de la *Jazz News* numele formaţiei sale şi a văzut piesa „Rollin' Stones Blues” pe un album al lui Muddy Waters. Din asta s-au născut deceniile de promovare, calambururile şi asocierile. În cazul nostru, când am devenit una dintre formaţiile underground rezidente, am avut noroc pentru că însăşi combinaţia abstractă dintre Pink şi Floyd avea o conotaţie adecvată şi vag psihedelică, pe care un nume ca Howlin' Crawlin' King Snakes poate că nu ne-ar fi conferit-o.

Aveam foarte rar concerte în afara Londrei pentru care să fim efectiv plătiţi. Am cântat la un eveniment ţinut la un conac mare, numit High Pines la Esher, în Surrey, şi în octombrie 1965, la o mare petrecere la Cambridge, când prietena lui Storm Thorgersson, Libby January, şi sora ei geamănă, Rosie, au împlinit 21 de ani. Printre cei care au cântat cu noi în seara aia, au fost Jokers Wild (cu unul pe care-l chema David Gilmour) şi un tânăr cântăreţ de folk pe nume Paul Simon. Storm îşi aminteşte că acea petrecere a reprezentat ruptura clară dintre generaţii. Părinţii lui Libby organizaseră petrecerea şi invitaseră mulţi prieteni de-ai lor care erau în costume şi rochii de seară. Prietenii lui Libby şi ai surorii ei, în majoritate studenţi, purtau haine largi, proto-hippy şi preferau muzica lor tare. La puţin timp după aceea, tatăl lui Libby, dezaprobându-l pe tânărul Thorgersson, chiar i-a oferit lui Storm un cec în alb pentru a se face nevăzut – definitiv.

Deşi în acel moment nu era ceva evident, următoarea noastră oprire importantă a fost pentru un concert la Marquee, în martie 1966. Până atunci, reputaţia noastră se

bazase pe combinaţia dintre Syd, ca solist, şi legătura pe care o aveam cu activităţile ciudate din atelierul de sunet şi lumină de la Homsey College. Nu cred că aveam mai mult de patru sau cinci cântece originale, dintre care cele mai multe fuseseră înregistrate atunci când făcuserăm demoul la Broadhurst Gardens.

Singurul concert care ar fi putut să atragă mai multă atenţia asupra noastră fusese la Essex University. La balul lor împărţeam afişul cu Swinging Blue Jeans, care şi-a făcut apariţia, şi cu Marianne Faithfull, care ar fi trebuit să apară – dacă reuşea să se întoarcă în timp util din Olanda. Nu suna prea încurajator. Noi mai purtam încă numele de The Tea Set, deşi trebuie să fi lăsat impresia că eram într-un fel de tranziţie către psihedelic, deoarece, în ciuda faptului că aveam în repertoriu „Long Tall Texan” pe care îl cântam toţi cu acompaniament de chitară acustică, cineva aranjase proiectarea unor diapozitive şi a unui film. Îmi imaginez că doar cineva care a fost la concertul ăsta sau zvonurile ulterioare despre el puteau fi răspunzătoare pentru faptul că am ajuns la Marquee…

Am văzut acest contract cu Marquee ca pe o mare ocazie de a pătrunde în circuitul cluburilor, deşi se dusese vorba despre acest concert că era un eveniment cu totul special, o experienţă numită „Călătoria”, pentru care clubul fusese rezervat privat. A avut loc într-o duminică după-amiază şi, în mod sigur, niciunuia dintre obişnuiţii clubului Marquee nu i-ar fi trecut prin minte să vină.

Întregul eveniment mi s-a părut destul de ciudat. Noi eram obişnuiţi să cântăm la petreceri R&B, unde taxa de intrare era o halbă de bere. Brusc, cântam la un „happening” şi eram încurajaţi să dezvoltăm solourile extinse pe care, atunci când eram în rezidenţă la Country Club, le făceam doar ca să lungim cântecele. Organizatorii ne-au cerut să ne întoarcem la Marquee pentru alte evenimente similare, duminica după-amiază, care au

devenit apoi cunoscute sub numele de Spontaneous Underground. A fost ceva întâmplător, dar altfel nu l-am fi cunoscut niciodată pe Peter Jenner.

Peter terminase de curând facultatea la Cambridge, dar, cu toate astea, nu cunoscuse niciun fan Pink Floyd în timpul facultăţii (mai exista încă separaţia clară între băieţii de familie bună şi cei din mahala). Acum lucra la Departamentul de Administraţie Socială la London School of Economics predând sociologia asistenţei sociale şi economie şi era implicat, totodată, într-o casă de discuri numită DNA. Era, după cum spunea el, „nebun după muzică”, mai ales după jazz şi blues, şi înfiinţase DNA împreună cu John Hopkins, Felix Mendelssohn şi Ron Atkins, pentru a reflecta gama largă a intereselor lor muzicale: „Am vrut ca DNA să fie o chestie de avangardă, avangardă a orice: jazz, folk, muzică clasică, pop”.

La sfârşitul anului şcolar, într-o duminică, Peter dădea note la o mulţime de lucrări şi, la un moment dat, a trebuit să facă o pauză şi să ia o gură de aer proaspăt.

S-a decis să se ducă peste drum de clădirea LSE, din Holbom, la Marquee Club, pe strada Wardour, unde ştia că era o petrecere privată. Aflase de ea de la o cunoştinţă pe care o chema Bernard Stollman, al cărui frate, Stephen, conducea ESP, o casă de discuri americană mai simandicoasă, care lucra cu trupe ca The Fugs şi care îl inspirase în înfiinţarea DNA.

Peter îşi aminteşte: „DNA lucrase ceva cu AMM, un grup de improvizaţie liberă, înregistrând un album într-o singură zi, pe strada Denmark. Afacerea era putredă: 2%, din care trebuiau plătiţi timpul de studio şi, probabil, şi artiştii şi, în calitate de economist, am ajuns la concluzia că 2% dintr-un album de 30 de lire însemnau doar şapte pence şi mi-ar fi trebuit îngrozitor de multe tranşe de câte şapte pence ca să câştig 1000 de lire, sumă care întruchipa pentru mine ideea de avere. Am hotărât că, dacă DNA avea să funcţioneze, ne

trebuia o trupă pop. Asta aveam în minte atunci când i-am văzut pe Pink Floyd Sound la Marquee Club, în duminica aia. M-am gândit că «Sound» în numele lor era destul de aiurea.

Îmi amintesc foarte clar că am văzut spectacolul. Trupa cânta, mai ales, chestii R&B ca «Louie Louie» şi «Dust My Broom», cam ce cântau toţi pe vremea aia. Nu puteam să înţeleg versurile, dar nimeni nu putea să audă versurile pe atunci. Însă ceea ce m-a intrigat era faptul că, în locul solourilor tânguitoare de chitară de la jumătatea melodiilor, ei făceau zgomotul ăsta neobişnuit. O vreme, nu am înţeles ce era. Şi s-au dovedit a fi Syd şi Rick. Syd avea un Binson Echorec şi făcea lucruri bizare cu feedbackul. Rick producea şi el nişte acorduri ciudate, lungi, schimbătoare. Nick folosea ciocane de lemn. Ăsta a fost lucrul care m-a prins. Asta era avangardă! Vândut!"

Peter voia să intre în legătură cu noi şi i s-a dat contactul lui Bernard Stollman. A venit până la Stanhope Gardens să ne vadă. „Roger a deschis uşa. Toţi ceilalţi plecaseră în vacanţă pentru că era sfârşitul anului şcolar. Aşa că ne-am înţeles: «Ne vedem în septembrie!» Casa de discuri era un moft al meu, un hobby, aşa că n-aveam nicio problemă să aştept. Roger nu-mi zisese să mă duc dracului. N-a fost decât un «Ne vedem în septembrie…»"

Când Peter venise la Stanhope Gardens, eu eram plecat în prima mea excursie cu buget redus în State. Călătoria în America era văzută mai degrabă ca o parte a educaţiei mele continue în domeniul arhitecturii, o şansă să mă duc şi să văd câteva dintre marile clădiri din SUA, decât ca un pelerinaj muzical la origini. Lindy era la New York – studiind dansul la Martha Graham Dance Company –, ceea ce era un alt motiv ca să plec, deoarece ar fi fost şi ea liberă în vacanţa de vară (întâmplător, Juliette, prietena lui Rick, era şi ea la New York în acelaşi timp).

Am zburat cu un avion Panam 707 şi am petrecut două

săptămâni la New York. Am făcut câteva vizite culturale şi în scop arhitectural – Guggenheim, MoMA, Lever Building –, dar am apucat să ascult şi ceva muzică live. I-am văzut pe The Fugs şi m-am dus la câteva concerte de jazz cu Mose Allison şi Thelonius Monk la Village Vanguard şi alte cluburi de jazz din Greenwhich Village. Am petrecut ceva timp prin magazinele de discuri. În Anglia, nu se aducea foarte multă muzică din afară, iar coperţile cartonate ale discurilor americane, care arătau foarte la modă în comparaţie cu echivalentele lor britanice destul de firave, erau trofee apreciate.

După acea, Lindy şi cu mine ne-am cumpărat cu 99 de dolari un bilet de autobuz, de la Greyhound, care ne permitea un număr nelimitat de călătorii timp de trei luni, şi ne-am îndreptat spre vest într-o gigantică – pentru noi – călătorie non-stop de aproape 5000 de kilometri de pe o coastă pe cealaltă a Americii –, oprindu-ne doar ca să punem benzină şi să mâncăm ceva. În autobuz am cunoscut un cuplu de americani proaspăt căsătoriţi – mirele se pregătea să plece în Vietnam, ceea ce, pentru noi, în 1966, nu însemna mare lucru; întreaga semnificaţie am priceput-o abia mai târziu şi încă mă întreb uneori dacă tipul a supravieţuit.

San Francisco încă nu era capitala mondială a Verii Dragostei – „Summer of Love”[6]. Haight-Ashbury era doar o simplă intersecţie. Oraşul era mult mai pregătit să ofere vizite (excursii la Alcatraz) şi fructe de mare. De acolo am luat Greyhoundul spre est, către Lexington, Kentucky şi ne-am întâlnit cu un prieten de la Poly, Don Megarry, şi cu prietena lui, Deirdre. Don cumpărase un Cadillac vechi de prin anii 1950, cu frâne pe care nu te puteai baza şi care

[6] *Summer of Love* a fost un fenomen social care s-a desfăşurat în timpul verii din 1967, când o mulţime de peste 100,000 de oameni, majoritatea dintre ei hipioţi, a iniţiat o schimbare culturală şi politică de magnitudine mondială (n.r.).

făcea ca trecătorile prin munţi să fie destul de palpitante. Am plecat aproape imediat – făcând, din când în când, câte un ocol în scopuri arhitecturale – la Mexico City unde am reuşit să o ardem aiurea înainte să petrecem ceva timp la Acapulco, uimiţi de cât de ieftin era totul în extrasezon: camerele costau un dolar pe noapte. A urmat încă o călătorie epică înapoi la Lexington, înainte ca eu să mă întorc la New York şi înapoi peste Atlantic.

În timpul acestei călătorii nu-mi bătusem capul prea mult cu Pink Floyd Sound. Nu mă gândeam decât că, din septembrie, aveam să mă întorc la rutina academică, însă la New York, am dat peste un număr din *East Village Other* cu un reportaj de la Londra, despre formaţiile în ascensiune, care menţiona Pink Floyd Sound.

Să găsesc numele ăsta atât de departe de casă mi-a dat, cu adevărat, o nouă percepţie asupra formaţiei. Afişând o încredere emoţionant de naivă în faptul că poţi crede tot ce citeşti în ziare, articolul m-a făcut să înţeleg că formaţia putea să fie mai mult decât un simplu vehicul pentru propria noastră distracţie.

2.

Going Underground

Când membrii formaţiei Pink Floyd Sound s-au reîntâlnit la Londra, după vacanţa de vară din 1966, Peter Jenner aştepta încă. S-a întors la Stanhope Gardens şi a zis: „Am fi încântaţi să vă avem pe lista trupelor care colaborează cu casa noastră de discuri”. Roger i-a spus că noi n-aveam nevoie de o casă de discuri, dar aveam nevoie de un manager.

Acest lucru ne-a reaprins instantaneu vagile noastre visuri de succes, iluzii care, altminteri, ar fi dispărut odată cu sfârşitul verii. Uşor surprinşi de insistenţa sa, dar gata să profităm de orice ocazie, am fost de acord, în cele din urmă, ca Peter şi partenerul său, Andrew King, să se ocupe de managementul formaţiei. Mai târziu, când am avut o discuţie cu privire la management, Andrew îşi aminteşte că aş fi spus atunci: „Nimeni altcineva nu vrea să ne managerieze, aşa că tu ai putea la fel de bine...” Am văzut implicarea lor drept un pas important pentru noi, ceva ce ne dădea şansa să obţinem o serie de lucruri esenţiale dacă aveam să trecem vreodată de la amatori la profesionişti: o

muncă regulată, plătită, un nivel de credibilitate şi un echipament decent.

Peter şi Andrew se cunoscuseră încă de pe băncile şcolii, la Westminster. Taţii lor erau amândoi vicari: când Andrew urma să intre în ultimul an, părinţii săi au trebuit să se mute din Londra şi au decis să găsească o casă de creştini în care fiul lor să poată sta în timpul anului şcolar. În consecinţă, Andrew a locuit cu familia Jenner în Southall, la vicariatul St. George. Peter era cu un an mai mic decât Andrew, aşa că nu prea se cunoscuseră la şcoală, dar faptul că trăiau în aceeaşi casă i-a făcut să aibă interese comune. Cu tristeţe trebuie să spun că nu-mi aduc aminte ca formaţia să fi primit vreo îndrumare spirituală din alianţa profană ce s-a născut din prietenia lor. Însă Andrew a observat că grija pastorală este un instrument util de management în industria muzicală: „Într-un vicariat trebuie să fii gata să faci faţă la orice şi oricui îţi intră pe uşă”.

În anul dintre examenele de admitere la Oxbridge şi până în toamna când începeau cursurile, Andrew şi Peter au plecat în State, printr-o altă filieră clericală (de data asta, episcopală), şi au lucrat şase luni într-o distilerie de whiskey la Peking, Illinois, un loc de unde, în weekenduri, puteau ajunge uşor la Chicago şi care le-a dat şansa să se îmbibe cu un amestec bogat de electric blues, jazz şi muzică gospel.

Cei doi au ţinut legătura în perioada studiilor universitare – Peter, la Cambridge, Andrew la Oxford Când Peter s-a hotărât să înceapă să fie managerul trupei, l-a sunat pe vechiul său prieten Andrew să-i vină în ajutor şi, mai important, să vină cu bani. Andrew lucra la o companie care aplica principii ştiinţifice în educaţia şcolară prin intermediul unei maşinării care le cerea elevilor să selecteze răspunsuri la întrebări cu alegeri multiple apăsând nişte manete. După ce a scris un program de termodinamică (despre care n-avea decât nişte noţiuni

extrem de vagi) pentru maşina asta, Andrew a fost împrumutat companiei aeriene BEA pentru a-i ajuta să-şi motiveze personalul. Fiecare companie credea că el era în biroul celeilalte, în timp ce Andrew era, cel mai probabil, în pat sau făcând origami cu foiţe de ţigară Rizla... Cum nici staff-ul liniei aeriene şi nici Andrew nu păreau deloc capabili să se motiveze unii pe alţii, telefonul lui Peter a părut o propunere mult mai atrăgătoare.

Peter îşi aminteşte: „Eram prieteni buni şi văzuserăm multe concerte împreună. Ne-am zis: «De ce să nu fim managerii acestei formaţii? Ar putea fi interesant». Andrew îşi părăsise slujba şi nu lucra, iar eu m-am gândit că va fi în continuare un hobby plăcut”. Au înfiinţat împreună Blackhill Enterprises, după numele unei proprietăţi – Blackhill Farm – în Breacon Beacons, pe care Andrew o cumpărase cu o parte din banii dintr-o moştenire. Restul moştenirii s-a împărţit direct între o viaţă nebunească şi ceva echipament foarte necesar pentru Pink Floyd Sound.

Până atunci, toţi banii pe care îi câştigaserăm – în cele câteva ocazii când fuseserăm efectiv plătiţi pentru concerte – se duseseră pe instrumente mai bune: Roger îşi luase o chitară bass Rickembacker, iar eu trecusem de la bateria mea improvizată la un set de tobe Premier. După ce ne-am despărţit de Chris Dennis şi de amplificatorul lui, fie împrumutaserăm unul, fie ne descurcaserăm cu sistemul pe care-l găseam la faţa locului şi care, de obicei, oferea un sunet de-o calitate faţă de care până şi megafonul din gară ar fi sunat foarte clar. Blackhill a îndreptat imediat situaţia, ducându-ne într-o excursie pe Charing Cross Road şi cumpărându-ne un sistem de amplificare Selmer PA, precum şi amplificatoare noi de bass şi de chitară.

Iniţial, Peter intenţionase să continue să administreze DNA, să predea şi să ne managerieze pe noi, în timp ce Andrew se concentrase pe Pink Floyd, dar, în clipa în care a devenit clar că DNA nu mai era ceva important, Peter s-a

ocupat doar de noi. Dintre cei doi, Peter era escrocul – şi diplomatul – care putea să rezolve o afacere aşa cum voia el. Peter se descria ca „un golan de primă clasă – şi sunt în continuare!” şi avea, în plus, legături cu lumea underground-ului. Andrew era mai relaxat şi era foarte amuzant să fie prin preajmă, dar înclinaţia sa spre distracţie a dus, uneori, la momente de nesiguranţă. El însă respinge mitul cum că toţi banii noştri pentru un turneu în Scandinavia au dispărut după o foarte plăcută noapte de petrecere. De fapt, spune el, nu a făcut altceva decât să scoată nişte mărunţiş din buzunar şi câteva coroane s-au rostogolit într-un canal de scurgere. Din nefericire, ochiul de vultur al lui Roger a înregistrat momentul.

Cu excepţia timpului petrecut în Illinois, când putuseră să vadă în acţiune scena muzicală a Chicagoului, cei doi nu aveau niciun fel de experienţă în industria muzicii. Dar pentru noi, care aveam şi mai puţină experienţă, păreau să aibă suficiente relaţii încât să găsească oferte de lucru mai multe şi mai bune şi să înceapă negocieri cu case de discuri. Ar fi fost o nebunie din partea noastră să încercăm să negociem noi înşine un contract de înregistrare pentru că, ameţiţi de iluziile unor single-uri Number One, am fi semnat pentru o sumă derizorie cu prima companie care ne făcea o ofertă. Măcar Peter şi Andrew ar fi stat, politicos, pe gânduri un moment, două.

Pe lângă promisiunea de a ne găsi mai mult de lucru şi realitatea noului echipament, echipa Jenner-King ne-a conectat cu mişcarea underground incipientă din Londra, Peter având legături cu London Free School, o instituţie alternativă de învăţământ. În 1966, Anglia trecea prin câteva schimbări remarcabile. Guvernul laburist al lui Harold Wilson era pe cale să facă o serie de modificări ale legislaţiei privind obscenitatea, divorţul, avortul şi homosexualitatea. Pilula contraceptivă devenise accesibilă. Emanciparea femeii se transformase în ceva mai mult

decât o simplă teorie, permiţându-le unor femei precum Germaine Greer şi Caroline Coon (fondatoarea Release, prima linie telefonică din lume care acorda consiliere în problema drogurilor şi consiliere juridică) să aibă aceleaşi drepturi ca toţi ceilalţi.

Era, de asemenea, o perioadă de schimbare culturală. Beatles declanşase un fenomen încât, dintr-odată, trupele britanice dominau scena muzicală internaţională. Datorită Beatlesilor, formaţiile britanice fuseseră adoptate de piaţa muzicală americană. Era versiunea originală a „Cool Britania” a lui Tony Blair. Aceasta era însoţită de o înflorire a modei englezeşti, a inovaţiei buticurilor, modelelor şi fotografilor, scoţând în prim-plan nume ca Mary Quaint şi Ozzie Clark, Camaby Street şi Biba, Twiggy, Jean Shrimpton, Bailey şi Donovan. Până şi fotbalul englezesc era în ascensiune după victoria de la Cupa Mondială din 1966.

Această explozie comercială a fost însoţită de o explozie similară a activităţilor în domeniul educaţiei O mare parte dintre efectele acestei explozii au ajuns până la şcolile de artă care au produs nu numai mari designeri şi fotografi, ci şi o întreagă generaţie de muzicieni rock talentaţi, printre care Ray Davies, Keith Richards, John Lennon şi Pete Townshend. O creştere a numărului de burse disponibile făcuse ca studiile universitare să însemne nu doar o bună strategie de carieră, ci şi o modalitate excelentă de a amâna ziua nefericită în care va trebui să ieşi în lume şi săţi câştigi existenţa. Locurile de muncă erau destul de numeroase şi carierele pe termen lung foarte la îndemână, fapt care le oferea studenţilor nenumărate alternative, inclusiv opţiunea de a renunţa uneori (şi de a se întoarce) la cursuri. Este uluitor să te gândeşti că, de fapt, pe noi ne îngrijora că nu ştiam ce să facem cu atâta timp liber, din moment ce toţi roboţii din *Tomorrow’s World* făceau totul în locul nostru.

Singurul dezavantaj real al acestui context nu avea să apară decât peste treisprezece ani în minunata – şi foarte *middle-class* – lume nouă alternativă, politica oficială era, mai degrabă, neglijată. Când toată lumea şi-a dat seama de asta, a fost prea târziu. Burghezii, care fuseseră excluşi de la toată distracţia anilor 1960, au recuperat în anii 1980 obţinând controlul asupra ţării şi vandalizând serviciile de sănătate, educaţia, bibliotecile şi orice alte instituţii culturale pe care au putut să pună mâna.

În 1965, unul dintre momentele semnificative care au marcat începutul unei mişcări intelectuale underground a fost o lectură de poezie organizată în iunie la Albert Hall – pe afiş figurând Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti şi Gregory Corso. Organizatorii aşteptau cel mult câteva sute de participanţi; au venit 7500. Acest efervescent curent intelectual underground a început să se coaguleze în jurul librăriei Indica. Banii pentru Indica fuseseră strânşi de fratele lui Jane Asher, Peter, coleg de şcoală cu Peter Jenner şi Andrew King. Ceilalţi fondatori ai Indica erau Miles, scriitor şi jurnalist, şi John Dumbar, un prieten al lui Rick care, după aceea, s-a căsătorit cu Marianne Faithfull. Iniţial, librăria indusese şi o galerie de artă în Mason's Yard, lângă Saint James, înainte să se mute în Southampton Row. Era un loc unde ideile şi literatura experimentală puteau fi promovate importând lucrări ale unor poeţi americani, o zonă în care intersecţia cu Statele era bine stabilită. Numele Indica venea de la denumirea botanică „cannabis indica", deşi versiunea oficială susţinea că era prescurtarea de la „indicaţii". La o altă librărie, Better Books, Andy Warhol venise din America pentru o lectură de poezie însoţit de un anturaj din care făcea parte şi Kate Heliczer, vedeta din filmul lui Warhol, Couch, şi care adusese primele benzi ale Velvet Underground ascultate în Marea Britanie.

Aceste două magazine de cărţi deschiseseră drumul pentru genul de muzică rock americană de avangardă, ca

The Fugs şi Mothers of Invention, pe care, altminteri, cei mai mulţi dintre noi nu am fi ascultat-o niciodată. Uneori, numele acestor formaţii americane, care pentru noi sunau ciudat, sugerau un grup alternativ, însă muzica lor se dovedea destul de convenţională. Când am reuşit să ascultăm multe trupe americane precum Country Joe & The Fish sau Big Brother & The Holding Company am fost adesea surprinşi să descoperim că muzica lor era, de fapt, inspirată de country sau de blues, dar pentru ei, conţinutul versurilor era suficient de radical pentru a fi consideraţi formaţii underground.

Unii dintre cei implicaţi în librăria Indica participau şi la London Free School. Aceasta fusese înfiinţată de un grup din care făcea parte şi Peter Jenner, ca o modalitate de a aduce educaţia superioară în Notting Hill. Unul dintre primii promotori din underground, John Hopkins – cunoscut de toată lumea ca Hoppy –, preluase ideea de la New York's Free University şi aceasta declanşase, în parte, întreaga aventură. (Hoppy fusese unul dintre primii care „abandonaseră" de bunăvoie traseul clar al unei cariere, părăsindu-şi slujba la Harwell Atomic Research Establishment la începutul anilor 1960 pentru a deveni foto-jurnalist independent.)

Peter spune: „London Free School a fost o idee de educaţie alternativă pentru mase. Privind retrospectiv, a fost o operaţiune *middle-class* incredibil de pretenţioasă. Noi toţi proveneam din medii privilegiate şi eram bine educaţi, dar nu eram fericiţi cu ceea ce învăţaserăm. Fuseserăm educaţi într-un mod foarte limitat şi subiectiv". Free School a fost un răspuns la faptul că oamenii se îndepărtaseră de educaţie şi, învăţându-i pe alţii, învăţătorul putea învăţa el însuşi de la elevi. A ars intens pentru scurt timp, un an sau doi, şi apoi s-a dezintegrat – toţi profesorii erau prea ocupaţi, fiind implicaţi şi în alte activităţi, de la jurnalism şi până la organizare de

evenimente. LFS şi mişcarea psihedelică au fost parţial inspirate de multiculturalismul din Notting Hill. Peter insistă pe faptul că oamenii nu-şi amintesc cât de cenuşie era Anglia postbelică: „Era greu de privit. Psihedelia a fost antimonotonie”.

London Free School îşi avea sediul într-o casă veche (acum demolată) din Tavistock Crescent, în Notting Hill, care îi aparţinea lui Rhaunnie Laslett, fondatorul Carnavalului Notting Hill. Ca să supravieţuiască, Free School avea nevoie de bani, iar organizatorii voiau să înfiinţeze, de asemenea, un ziar de ştiri şi informaţii pentru a face cunoscută tuturor noua mişcare underground. Peter Jenner şi Andrew King au venit cu soluţia: ca toţi copiii de vicar, ei ştiau că, dacă vrei să strângi bani, fie organizezi o partidă de whist, fie un bal. Whistul părea nepotrivit, aşa că LFS a închiriat sala bisericii locale All Saints (astăzi, şi ea demolată) din Povis Gardens, Notting Hill şi a anunţat Pink Floyd Sound – deciseserăm să rămânem cu numele pe care-l dăduse Syd formaţiei în perioada în care am cântat la Marquee Club – în cadrul unei „seri de dans pop”.

Nu eram, probabil, nespus de încântaţi de idee: să cântăm în biserică nu era ceea ce ne aşteptaserăm să urmărească noii noştri manageri. Dar, în realitate, s-a dovedit a fi unul dintre cele mai bune locuri pe care l-am fi putut găsi deoarece London W11 s-a consacrat rapid ca nucleul mişcării alternative. Întregul district Notting Hill a devenit cea mai interesantă zonă a Londrei, în care se amestecau chiriile mici, multiculturalismul, activităţi ca London Free School şi un înfloritor comerţ cu droguri ilegale. Pentru a-l combate pe acesta din urmă, poliţia locală a dezvoltat, de asemenea, nişte competenţe creative care aveau de-a face, în principal, cu fabricarea de dovezi. Era ceva nou pentru intelectualii radicali: cu excepţia marşurilor CND, rareori clasa de mijloc trebuise să se confrunte cu faţa mai întunecată a legii.

În sine, biserica All Saints nu se remarca prin nimic. Cu un tavan înalt, podele de lemn şi o platformă ridicată la unul dintre capete, semăna cu nenumărate alte biserici răspândite în toată ţara. Evenimentul însă a căpătat curând propria sa personalitate. Publicul era diferit de fanaticii R&B şi de spectatorii *Top of The Pops*.

Pe lângă frăţia locală de hipsteri, mai erau studenţi şi elevi care abandonaseră colegiul, mândri să fie ştiuţi drept „ciudaţi”, care stăteau pur şi simplu pe jos sau doar pluteau de colo-colo fluturând din mâini, o definiţie fizică a ceea ce a devenit cunoscut ca „looning about”[7]. Veneau fără prejudecăţile sau aşteptările unui public obişnuit şi, adesea, erau într-o stare suficient de modificată chimic încât vopseaua care se usca să li se pară nu doar interesantă, ci şi având semnificaţii profunde. Efectul asupra noastră a fost fantastic. Răspundeau atât de bine şi de necritic la secţiunile improvizate din setul nostru, încât am început să ne concentrăm mai curând pe extinderea lor decât să trecem, pur şi simplu, printr-o secvenţă de coveruri.

Spectacolele de lumini au jucat un rol important la concertele de la All Saints: evenimentele erau concepute ca „happeninguri” şi oamenii erau încurajaţi să participe după cum aveau chef. Iniţial, cu ocazia unei vizite acolo, un cuplu american, Joel şi Toni Brown, a proiectat nişte diapozitive. Dar când au trebuit să se întoarcă în Statele Unite, contribuţia jocului de lumini devenise suficient de importantă pentru ca Peter, soţia sa, Sumi, şi Andrew să le găsească înlocuitori. Bugetul fiind o prioritate şi neavând niciun prieten printre luminiştii de la teatre, Andrew şi Peter au decis să nu apeleze la companiile profesioniste de lumini; în schimb, s-au dus la magazinul local de articole electrice şi au încărcat spoturi de apartament, întrerupătoare obişnuite, geluri şi piuneze, obţinând

[7] Expresie folosită pentru a ilustra o atitudine relaxată, de loisir, chiar nepăsătoare la problemele societăţii (n.r.).

probabil şi o reducere în calitate de constructori sezonieri. Tot acest echipament de iluminare standard a fost montat pe bucăţi de lemn bătute în cuie pe câteva scânduri, invenţia a fost conectată la reţeaua de alimentare, iar luminile erau stinse şi aprinse manual. Era un echipament artizanal, dar, pentru epoca aia, era revoluţionar – nicio altă formaţie nu avea astfel de lumini de scenă.

Un articol din *Melody Maker,* din 22 octombrie redă atmosfera unui spectacol tipic pentru noi: „Diapozitivele au fost excelente – colorate, înspăimântătoare, groteşti, frumoase, dar totul îşi pierde puţin strălucirea în realitatea rece de la All Saints Hall. Versiunile psihedelice ale lui «Louie, Louie» nu au ieşit în evidenţă, dar dacă ei ar putea să combine talentele electronice cu unele cântece melodice şi lirice – îndepărtându-se de chestiile învechite R&B ar putea să aibă succes în viitorul apropiat”.

Setul nostru includea mai puţin piese R&B standard şi mai mult cântece de-ale lui Syd – dintre care multe aveau să stea la baza primului nostru album. Melodiile clasice R&B se amestecau cu piesele noastre mai lungi, astfel încât „Interstellar Overdrive”, pe care o cântam adesea în deschidere, putea fi imediat urmată de un cover foarte simplu după „Can’t Judge a Book” al lui Bo Didley sau de „Motivating” a lui Chuck Berry, unul dintre favoritele lui Syd.

Deşi seria asta de concerte ne-a adus un public fidel şi am început să ne identificăm cu ceea ce putea fi deja definit ca „underground”, impresia mea e că niciunul dintre membrii trupei nu era foarte conştient de semnificaţia mişcării însăşi. Simpatizam cu toate scopurile ei, dar în mod sigur nu eram participanţi activi. Ne plăcea amestecul de oameni implicaţi, precum Hoppy, Rhaunnie Laslett şi activistul negru Michael X, dar ceea ce ne interesa cu adevărat erau nu idealurile unui ziar liber, ci să reuşim în lumea muzicii şi să ne cumpărăm un nou sistem de

amplificare.

Banii de la All Saints au ajutat Free School să-şi înfiinţeze ziarul. *IT (International Times)* a fost gândit ca o instituţie etalon care să dea o anumită coeziune tuturor happeningurilor şi evenimentelor ce aveau loc în Londra. Modelul lui a fost *Village Voice* din New York, cu amestecul său distinct de cronici de artă, jurnalism de investigaţie şi o portavoce a ideilor liberale şi radicale. Pentru lansarea primului său număr – publicat de Lovebooks Ltd. şi cu un tiraj de 15.000 de exemplare, scoase la vânzare în toate outleturile alternative bune, la preţul de un şiling –, *IT* a organizat o petrecere la Roundhouse, în Chalk Farm, Camden, într-o seară rece de octombrie.

Roundhouse fusese construită pe la 1840 ca atelier de reparaţii pentru motoarele cu aburi, dar, după vreo cincisprezece ani, curtea şi masa sa turnantă erau depăşite pentru simplul motiv că motoarele ajunseseră să fie prea mari. Clădirea fusese apoi folosită ca depozit de distileria Gilbeys, dar, la începutul anilor 1960, era o ruină. Este bine cunoscut faptul că echipa noastră tehnică, care, în realitate, însemna echipa managerială pentru că nu aveam o echipă tehnică ca atare, a intrat cu microbuzul în tortul uriaş făcut de un artist pentru petrecerea de lansare. Evident că acest dezastru culinar de proporţii nu a făcut decât să sporească dezordinea.

Nu exista scenă, dar exista o căruţă veche care a fost folosită ca platformă. Întreaga noastră combinaţie de instrumente, amplificatoare şi spectacol de lumini era aprovizionată de un singur cablu de 13 amperi, care abia dacă ducea alimentarea unei bucătării medii. Prin urmare, iluminatul era foarte slab şi cea mai multă lumină o dădeau lanternele şi lumânările. Curentul cădea când voia el, semnalizând sfârşitul – sau pauzele – seturilor.

Efectele de lumini la Roadhouse erau, şi ele, minime. Acestea constau dintr-o maşinărie mecanică construită

artizanal de Andrew şi Peter şi din câteva proiectoare Aldis de 35 de milimetri, subalimentate – genul de aparate pe care le folosesc familiile ca să se uite la fotografiile din vacanţa de vară –, ce conţineau diapozitive umplute cu amestecuri de ulei, apă, cerneluri şi chimicale, care apoi erau încălzite cu mici lămpi cu butan. Era nevoie de mare îndemânare ca să nu supraîncălzeşti amestecul pentru că, altfel, sticla crăpa, cerneala se împrăştia şi apăreau posibilitatea unui incendiu mic şi certitudinea unei îmbulzeli masive. Tehnicienii noştri de lumini puteau fi imediat identificaţi după petele sângerii de pe degete şi arsurile de pe mâini.

Lansarea *IT* a fost un succes. Spectacolul lui Floyd a fost descris de revista *Town* ca „devastator pentru timpan şi globul ocular” şi de către *IT* însăşi ca adăugând „lucruri ciudate la atmosfera evenimentului cu sunetele lor care speriau”. Era ca Powis Gardens cu un plus de strălucire. Se răspândise vorba şi au început să apară celebrităţile.

Au participat vreo 2000 de oameni. Evenimentul a adus laolaltă oameni frumoşi şi celebrităţi, printre care Paul McCartney, Peter Brook, Michelangelo Antonioni şi Monica Vitti, şi a acordat un premiu incorect politic pentru „cea mai scurtă-cea mai goală”, cucerit de Marianne Faithfull. Au cântat, de asemenea, cei de la Soft Machine şi, la un moment dat, în timpul setului lor, pe scenă şi-a făcut apariţia o motocicletă uluitoare, cu motorul pornit. Au fost maşini americane pictate pop-art, o cabină de ghicit norocul, un maraton de film alternativ. Şi a fost cel mai numeros public pe care-l întâlniserăm vreodată.

Am petrecut destul de mult timp printre spectatori împărtăşind experienţa, dar a fost una dintre ultimele dăţi când am făcut-o; avea să vină curând momentul în care eram să ne retragem în cultura autonomă a cabinei formaţiei. Îmi amintesc că cei mai mulţi dintre noi purtam machiaje şi petreceam o grămadă de timp ondulându-ne

părul sau pieptănându-l peste cap, aşa cum credeam noi că ar trebui să arate starurile pop. Garderoba noastră era o altă sugativă pentru buget. Mai aveau să treacă câţiva ani până când purtarea unui tricou – şi economiile aferente – a devenit normă. Pentru moment, simţeam că erau obligatorii cămăşile de satin, pantalonii de catifea, eşarfele şi cizmele cu tocuri înalte Gohill.

La sfârşitul lui octombrie, am formalizat înţelegerea cu Peter şi Andrew şi am devenit parteneri la Blackhill Enterprises. Noi patru, Peter şi Andrew deţineam fiecare câte o şesime din companie ceea ce însemna că împărţeam cu toţii succesul lui Floyd precum şi orice alte profituri obţinute din asocierile Blackhill cu alte trupe şi cu marele imperiu al divertismentului pe care le aveau în vedere Andrew şi Peter. Afacerea era foarte în spiritul vremurilor, „organizată în cel mai curat mod hippie” – după cum spune Peter – „o dulce idee” – după cum spune Andrew.

Blackhill şi-a deschis un magazin – la etaj era un apartament, iar la parter un magazin la stradă – pe strada Alexander 32, în Bayswater, o proprietate închiriată de Wendy, prietena lui Andrew, magazin care mult mai târziu a devenit cartierul general original al casei de discuri Stiff Records. Andrew locuia în apartamentul de sus, iar Roger, Rick şi Syd au stat cu toţii acolo în diferite momente, aşa cum a făcut şi Joe Gannon, primul nostru luminist, care a ajuns apoi regizor, producător şi director de lumini de succes în SUA, mai ales pentru Alice Cooper. Locul a devenit curând un haos. Parţial cameră de zi şi depozit, parţial birou, a fost pus în ordine prin venirea lui June Child, secretară, asistent al managerului de turneu, şofer şi asistent personal al tuturor. Ea a devenit un membru de nepreţuit al echipei, aducând în vieţile noastre de zi cu zi elementul lipsă numit organizare. Mai târziu s-a măritat cu Marc Bolan, un alt artist de la Blackhill.

Robert Wyatt de la Soft Machine îşi aminteşte de Blackhill

ca fiind „o gaşcă de oameni minunaţi. Erau foarte drăguţi, o excepţie onorabilă de la regula managerilor dubioşi, şi chiar le păsa de oamenii pentru care lucrau. Cred că cei mai mulţi dintre noi nu eram aşa norocoşi”. Soft Machine era una dintre puţinele formaţii pe care le cunoşteam pentru că, la fel ca ei, noi înşine treceam dincolo de limitele muzicii pop mainstream. Happeningurile de la Powis Gardens şi Roundhouse nu erau maniera tradiţională prin care „să îţi plăteşti impozitele”.

Având în vedere stilul lor destul de riscant de management, Peter şi Andrew au dovedit o intuiţie teribilă când era vorba să descopere trupe noi. Pink Floyd nu era singura formaţie pe care au crescut-o. Deşi, iniţial, trebuiseră să se concentreze pe nevoile noastre, ei aveau să lanseze la timpul cuvenit carierele lui Edgar Broughton, Roy Harper şi Marc Bolan and Tyrannosaurus Rex şi să lucreze cu trupe ca Slapp Happy şi Third Ear Band.

Legătura lor cu promoterul de muzică clasică Christopher Hunt a fost un exemplu pentru a înţelege de ce Blackhill însemna atât de mult pentru noi în acel moment. În loc să se bazeze pe circuitul deja testat al cluburilor şi al localurilor existente, Peter şi Andrew căutau permanent modalităţi alternative de a-şi promova trupa alternativă. Nevasta lui Peter, Sumi, era secretara lui Christopher. În ianuarie 1967, acesta a reuşit să ne organizeze un spectacol la Commonwealth Institute, o frumoasă sală de concerte din Kensigton, care era folosită mai ales pentru recitaluri de muzică etnică ale unor artişti precum Ravi Shankar, care intrase în vogă de curând Aveam nevoie de influenţa unui promoter de muzică clasică pentru a ne deschide uşile, căci, altminteri, sunt sigur că autorităţile ar fi presupus că urma să aibă loc o revoltă; îmi imaginez că autorităţile astea continuau să creadă că „rock” era o

chestie ce avea de-a face cu pantalonii burlan, Teddy Boys[8] şi Bill Haley.

De asemenea, filiera Westminster ne-a fost din nou la îndemână furnizându-ni-l pe Jonathan Femby, cel care a scris primele comunicate de presă ale lui Pink Floyd – şi erau bune pentru că el ştia ce considera presa ca fiind o poveste bună. Pe atunci, era jurnalist la Reuters, iar mai apoi a devenit editor la *Observer* şi *South China Morning Post* şi un distins autor. Prin intermediul lui Jonathan, am avut parte de câteva editoriale în presa de calitate – primul a apărut în *Financial Times.* Apoi, articolul lui Hunter Davies din *Sunday Times*, din 30 octombrie 1966, a inclus ceva despre psychedelia[9], cu citate din Andrew şi Roger care afirmau: „Dacă iei LSD, ceea ce simţi depinde întru totul de personalitatea ta. Muzica noastră te poate oripila sau te poate arunca în extaz. De cele mai multe ori, este vorba despre ultima stare. Vedem cum publicul nostru încetează să danseze acum. Încercăm să-i ţinem acolo total extaziaţi, cu gurile căscate". La toate astea, Hunter Davies a avut doar un comentariu monosilabic: „Hmm". Hunter a fost jurnalistul care, la scurtă vreme după aceea, şi-a creat o reputaţie de observator al lumii pop cu biografia sa *The Beatles*, în 1968.

Am continuat cu şi mai multe apariţii punctuale. În general, acestea nu prea erau cântări propriu-zise, ci, mai degrabă, evenimente private, anunţate din gură-n gură, câteva în afara oraşului, în locuri ca Bletchley şi Canterburry, majoritatea în Londra, la Homsey College of Art, dar şi tot mai multe evenimente la All Saints – ultimul a avut loc pe 29 noiembrie. Au mai existat şi câteva

---

[8] Teddy Boys este o subcultură cu originile în Londra anilor 1950 caracterizată prin faptul că membrii săi aveau o vestimentaţie inspirată de perioada edwardiană şi stilul dandy (n.r.).

[9] Psychedelia – un gen de subcultură, ai cărei membri folosesc droguri psihedelice şi practică un stil de artă caracterizată prin distorsiuni, efecte vizuale suprarealiste etc. (n.r.).

continuări la Roundhouse, inclusiv „Psychodelphia vs. Ian Smith” care anunţa: „Orice nebunie este bine-venită! Aduceţi-vă propriile happeninguri şi substanţe extatice. Hainele sunt opţionale/fumatul opţional”, însă niciuna dintre ele nu a mai reuşit să refacă atmosfera de la lansarea ziarului *IT.*

Cântatul în alte locuri a însemnat o curbă grea în procesul de învăţare a managementului. După un concert la un club al tineretului catolic, tipul care s-a ocupat de organizare a refuzat să ne plătească, spunând că ceea ce am cântat noi „nu era muzică”. Andrew şi Peter s-au dus la tribunalul de primă instanţă şi, spre totala lor surprindere – şi a noastră –, am pierdut pentru că, din nefericire, magistratul a fost total de acord cu managerul clubului de tineret.

Un concert de binefacere al Oxfam, numit „You Must Be Joking?”, ţinut la Albert Hall, în decembrie, a fost o altă apariţie utilă, deşi noi figuram în coada listei. Deasupra noastră erau destule nume mari, inclusiv Peter Cook şi Dudley Moore, Chris Farlowe şi Alan Price Set, pentru a garanta o audienţă de 5000 de persoane. În plus, ne-am dat seama de felul în care eram priviţi de restul lumii muzicale atunci când Alan a stârnit hohote de râs pe seama noastă lovind reverbul[10] orgii sale Hammond şi anunţând că asta era muzică psihedelică. În acel moment, eram mortificaţi, poate şi pentru că mamele noastre erau în sală; orice urmă de mândrie aproape că dispăruse.

Tot în decembrie ne-am întors la Marquee Club, dar am avut o relaţie destul de inconfortabilă cu clubul şi spectatorii de acolo. Managerul, John Gee, provenea din mediul jazzistic şi părea nefericit cu muzica ce se cânta acum în club. Irascibil şi cu o atitudine dezaprobatoare, de

---

[10] Reverbul este un efect de mixaj muzical care constă în persistenţa unui sunet pe un interval de timp după ce acel sunet a fost produs (n.r.).

înţeles de altfel, faţă de şirul nesfârşit de trupe zgomotoase pe care trebuise să le asculte, părea să aibă aceeaşi atitudine veninoasă şi faţă de clienţi, şi faţă de formaţii. Cu muzica noastră bizară, luminile amuzante şi cu stilul nostru foarte amatoricesc de a face muzică, trebuie să fi fost pentru el de-a dreptul abominabili.

Din păcate, publicul de la Marquee şi grupurile noastre de sprijin aveau cam aceeaşi părere. Marquee se deschisese în 1958, iniţial ca un club de jazz, dar devenise, cu timpul, nucleul mişcării britanice de R&B. Chiar dacă la început jazzmenii priviseră R&B-ul cu dispreţ, dacă nu chiar cu ură – mai ales că unii dintre muzicienii care-şi câştigau existenţa ca interpreţi vedeau cum le dispăreau repede concertele regulate şi, odată cu ele, câştigul lor de zi cu zi – clubul era realmente inima şi nu undergroundul mişcării R&B britanice. Şi, în ciuda faptului că noi am beneficiat de o scurtă rezidenţă acolo, aceasta a semănat mult mai mult cu o scurtă întâlnire.

Marquee reprezenta arhetipul unui club de muzică. Cabina de schimb era mică, mirosind a transpiraţie şi a colonie bărbătească ieftină – întotdeauna o chestie mult mai la îndemână decât încercarea de a face duş în chiuvetă – şi, într-o seară de succes, avea atmosfera unei petreceri studenţeşti ţinute în lift. Altminteri, era mai indicat să te duci la barul din spate, unde berea bună se servea în pahare de plastic în cazul în care clienţii ar fi lăsat muzica deoparte şi s-ar fi apucat de altceva. Lucrai ştiind că s-ar putea să te uzi, dar măcar evitai rănirile grave, atât timp cât nu părăseai scena.

Din fericire, exista un club care fusese creat parcă special pentru noi – acesta era UFO, pronunţat U-fo, prescurtarea de la Underground Freak Out. Dacă Indica era magazinul oficial al undergroundului, London Free School reprezenta sistemul său educaţional şi *IT,* presa lui, atunci UFO era terenul său de joacă, înfiinţat de Joe Boyd şi John

Hopkins (Hoppy). Joe era un absolvent de Harvard şi nebun după muzică, care ajunsese pentru prima dată în Anglia în primăvara lui 1964 ca manager de turneu al lui Blues and Gospel Caravan. L-a întâlnit pe Hoppy când acesta a venit să facă fotografii ale Caravanei. Mai târziu, când Joe s-a întors în Anglia ca A&R pentru Elektra Records, a fost uimit să vadă că, în absenţa lui, întreaga mişcare underground înflorise brusc.

La câteva zile după revenirea sa la Londra, în toamna lui 1965, a luat parte la prima întâlnire a London Free School şi, după un an, se implicase în organizarea unui club de noapte. Hoppy şi Joe au găsit localul: Blarney Club, în Tottenham Court Road, o sală de dans irlandeză cu un decor cu trifoi, spiriduşi şi toate chestiile tipic irlandeze. Clubul era chiar lângă secţia de poliţie şi deasupra sa erau două cinematografe, ceea ce însemna că, din cauza zgomotului, spectacolul nu putea să înceapă decât pe la zece noaptea, când se închideau cinematografele. Prima seara la UFO a fost pe 23 decembrie 1966 – noi am cântat la deschidere – şi, începând de atunci, clubul a funcţionat în fiecare noapte de vineri, până a doua zi la opt dimineaţa.

UFO a adăugat o altă dimensiune carierei noastre: chiar dacă nu era un club consacrat, era în London West End şi era înţesat de oameni care voiau să ne vadă şi ştiau la ce să se aştepte. Ne cunoşteam cu mulţi dintre spectatori şi ne doream să cântăm aici. Reprezenta o schimbare bine-venită faţă de nelinişte pe care o resimţiserăm de fiecare dată când cântaserăm în afara Londrei. Ştiind că aveam un public partizan şi un mic grup de fani, ne-am rupt de cabina formaţiei ca să ne mai mişcăm şi să vedem concertele altora: Soft Machine se produceau cu regularitate şi existau grupuri de teatru, recitaluri de poezie şi performance-uri. În comparaţie cu lipsa de înţelegere cu care ne loveam adesea în afara capitalei, oferta includea şi aplauze. UFO era o adevărată tabără de bază pentru aceste expediţii.

După cum spune June Child, „oamenii veneau pentru ambianţă. Era întuneric, coborai scările… în principiu, era ca un beci lung. Exista o scenă foarte strâmtă şi erau difuzoare mici, probabil AC30, şi instalaţia de lumini care semăna cu o mică platformă”. Luminile erau aşezate pe ceva ce aducea cu schela unui pictor sau decorator.

Jenny Fabian, autoarea nuvelei *Groupie* (care a avut un *succès de scandale* când a fost publicată în 1969; noi apărem uşor deghizaţi sub numele de Satin Odyssey), îşi aminteşte o noapte tipică la UFO: „Cel mai bun lucru era noaptea de vineri, când te puteai îmbrăca ca o vedetă de film, luai acid, te duceai la UFO, vedeai toţi oamenii asemeni ţie, luai un băţ cu vată de zahăr şi pluteai pe acolo până când venea Floyd. Ei au fost primul sunet autentic al conştiinţei impregnate de acid[11]. Stăteam pe podea, iar ei erau sus pe scenă, ca nişte gargui supranaturali, cântându-şi muzica spaţială, şi aceeaşi culoare care exploda deasupra lor exploda şi deasupra noastră. Era de parcă ai fi fost luat pe sus, minte, trup şi suflet”.

Pe lângă spectacolul nostru de lumină, la UFO mai aveau loc şi altele (însă singura formaţie care avea un astfel de spectacol eram noi). Robert Wyatt şi-l aminteşte pe luministul clubului, Mark Boyle, „făcând lumini şi chinuindu-se să facă aceste experimente cu diferiţi acizi coloraţi. Doar ce-l vedeai, cu ochelarii ăia, cu arsuri peste tot, cocoţat pe vreo instalaţie”. Mai era şi un tip la vreo 50 de ani pe care-l chema Jack Bracelin, care conducea o colonie de nudişti la Watford şi care, uneori, folosea un colţ de la UFO pentru un spectacol de lumini mai mic – probabil atunci când se strica vremea în Hertfordshire. Pe când Robert îşi aminteşte că spectacolul de lumini îi permitea un oarecare anonimat, aşa încât trupa lui să se poată relaxa în „acelaşi nor de tristeţe” ca şi publicul, pe noi ne interesa să folosim spectacolele de lumini mai mult ca să ne pună în evidenţă decât să ne bage

[11] LSD-ul era cunoscut şi sub numele de acid (n.r.).

în obscuritate.

Revista *Town* a publicat un articol despre underground şi a surprins atmosfera de la UFO: „Pink Floyd este orchestra underground a casei. Muzica lor sună mai mult ca Thelonius Monk decât ca Rolling Stones. Diapozitivele proiectate scaldă muzicienii şi publicul în modele hipnotice şi frenetice de lumini colorate cu lichid. Faguri, galaxii şi celule ce palpită se învârt tot mai ameţitor în jurul trupei pe măsură ce muzica se dezvoltă”.

Om fi fost noi adoptaţi ca orchestra casei, dar rareori am ajuns să împărtăşim experienţa psihedelică. Eram în afara ei, nu pe acid, ci în afara cercului, blocaţi în vestiarul de la UFO. Eram foarte preocupaţi să fim o formaţie: repetam, plecam la cântare, împachetam şi ne întorceam acasă. Psihedelicul era în jurul nostru, dar nu printre noi. Poate cumpăram o carte de la Indica, dar în mod sigur nu am avut niciodată timp să zăbovim. Citeam *IT,* dar o făceam, în principal, ca să vedem dacă aveam vreo cronică sau nu. Dintre membrii trupei, poate Syd era ceva mai preocupat de aspectele mai largi ale psihedelicului şi atras de unele aspecte filosofice şi mistice pe care le explora grupul său de prieteni. Dar, deşi era interesat, nu cred că avea suficient timp să se cufunde complet în peisaj – ca şi noi ceilalţi, dacă ne-am fi dorit asta.

Restul lumii şi-a făcut o impresie despre psihedelic plecând de la un fel de anunţ apărut în *Melody Maker* pentru petrecerea „Psychedelicamania” ţinută la Roundhouse în noaptea de Anul Nou: „CE ESTE FREAK OUT-UL? Când un număr mare de oameni se adună şi se exprimă în mod creativ prin muzică, dans, jocuri de lumini şi sunet electronic. Participanţii, deja eliberaţi din sclavia noastră naţională, îmbrăcaţi în hainele lor cele mai inspirate, îşi împlinesc, ca grup, potenţialul pe care îl au de a se exprima liber. Totul este happening, omule!”

Tot cam pe atunci, un moment de cotitură în propria mea

dezvoltare muzicală l-a reprezentat seara în care Cream a cântat la Poly, unde mai cântam şi noi din când în când, însă la acest concert n-am fost decât simpli spectatori plătitori. Îmi aduc perfect aminte momentul în care s-a ridicat cortina. Managerul de turneu al lui Cream era pe scenă – probabil încercând în continuare să bată-n cuie setul dublu de tobe bass al lui Ginger Baker. Ginger era faimos pentru că insista asupra acestui lucru şi există peste tot în lume podele de marmură şi covoare distruse care dovedesc asta. Din acel moment mi-a fost clar că trebuie să am un set dublu de tobe bass – şi m-am dus şi mi-am cumpărat unul chiar a doua zi.

Oricât de juni turci ai psihedelicului am fi fost noi, văzând tot echipamentul ăla şi formaţia în sine, am rămas cu gura căscată. Mie-mi curgeau balele după acea baterie Ludwig scânteietoare ca şampania, ceilalţi pofteau la maldărele de amplificatoare Marshall, în vreme ce Eric Clapton, Jack Bruce şi Ginger se lansau în deschiderea piesei „NSU”. Am fost impresionaţi chiar şi atunci când cortinele s-au închis aproape imediat pentru că ei au decis să încerce să rezolve nişte probleme tehnice. Faptul că, mai târziu, Jimi Hendrix li s-a alăturat ca invitat la câteva piese – prima sa apariţie în Anglia – a fost cireaşa de pe tort.

Pentru mine, acea seară a fost momentul în care am ştiut că voiam să fac lucrurile aşa cum trebuie. Mi-a plăcut puterea pe care o emana această atmosferă. Nu e nevoie să te îmbraci cu sacouri Beatle şi cămăşi cu guler înalt şi n-ai nevoie de un solist arătos în faţă. Nici de o structură a cântecelor de tipul vers-refren-vers-refren- solo-refren-sfârşit, iar bateristul nu era în spate, pe o mică platformă oribilă… el era chiar în faţă.

Acest concert nu a făcut decât să reîntărească ceea ce trecea drept planul nostru principal: dorinţa de a avea mai mult de lucru, de a cumpăra mai mult echipament şi de a obţine un contract de înregistrare. La sfârşitul lui 1966, o

sincronizare între şansă şi întâmplare a început să lucreze pentru noi şi, cu maniera distinctă de a compune a lui Syd şi cu stilul nostru de a improviza, chiar puteam să le oferim caselor de discuri o abordare muzicală cam aspră, dar cu siguranţă originală.

Evenimentele s-au mişcat foarte repede în această perioadă. Contactul sporadic dintre noi şi Peter Jenner în timpul vacanţei de vară a crescut ca un bulgăre de zăpadă toată toamna şi, în timpul sărbătorilor de iarnă, după cum spune Peter, „a decolat ca o rachetă”. Exista un interes foarte mare faţă de acest fenomen nou din partea caselor de discuri, a editorilor şi a agenţilor. *Melody Maker* a publicat un articol despre ceea ce se întâmpla, *Harper&Queen* era cu antenele pe sus. Peter îşi aduce aminte de un moment în care a înţeles că se întâmpla ceva neobişnuit. Se ducea la UFO pe Tottenham Court Road şi, când a intrat pe strada Oxford, erau acolo „toţi copii ăia cu clopoţei la gât. M-am gândit: «Futu-i, chiar începe să se întâmple». Incredibil!”

Lindy s-a întors în Anglia după ce şi-a terminat cursurile de dans în State şi ne-a văzut la un eveniment numit „Freak Out Ethel”. Încă îşi aminteşte cât de surprinsă a fost de transformarea noastră rapidă dintr-o trupă studenţească de coveruri într-un grup din avangarda mişcării psihedelice. Cum spune Andrew, „Noi nu am înţeles asta, dar valul venea spre plajă, iar Pink Floyd era chiar pe creasta lui”. După părerea lui, era mult mai puţin important ceea ce cântam şi dacă puteam să cântăm, decât faptul că eram în locul potrivit la timpul potrivit.

Pe lângă conducerea UFO, Joe Boyd se mai ocupa şi de descoperirea de talente, cât şi de producţie, dar fostul lui şef de la Elektra, Jac Holzman, ne-a oferit, cam fără tragere de inimă, un procent de unu şi şapte optimi. Nu am fi vrut să mergem cu ei pentru că, în perioada aceea, Elektra era cunoscută doar ca o casă de discuri pentru formaţiile

mărunte – cu toate că au reuşit să-i ia sub contract pe The Doors. Noi doream o companie adevărată. Joe era în continuare disperat, cum eram şi noi, să vadă că am semnat cu cineva. Polydor erau gata să ne ofere un contract bun care i-ar fi permis lui Joe să acţioneze ca producător independent. Întrucât afacerea părea aproape încheiată, Joe şi-a înfiinţat propria companie, Witchseason Productions, tocmai pentru a grăbi paşii.

Ni s-a aranjat o sesiune de înregistrări, în ianuarie la Sound Techniques, pe strada Old Church, lângă King Road, cu Joe ca producător şi cu proprietarul studioului, John Wood, ca inginer. Toate înregistrările – inclusiv „Arnold Layne”, pe care îl cântaserăm live o vreme, şi o versiune a „Interstellar Overdrive” – au fost făcute pe un magnetofon cu patru canale, pentru reproducere mono. Am înregistrat basul şi tobele pe un canal, chitara şi sunetul tremurat al orgii Farfisa Duo pe alte două. Toate efectele, precum repetările de baterie de pe „Arnold Layne”, au fost adăugate pentru că aceste trei canale au fost înghesuite pe un al patrulea, iar vocile şi solourile de chitară au fost adăugate ca overdub[12]. Un mixaj final al cântecului a fost apoi masterizat pe o bandă mono.

Un studio de înregistrări profesionist te face întotdeauna să suni foarte bine. La studiourile din West Hampstead, prima dată când ne-am ascultat în playback, cu ceva ecou pe tobe şi pe voci şi un mixaj decent, sunase fantastic. Sound Techniques a însemnat încă un pas înainte. Studiourile se mândreau cu difuzoarele Tannoy Red de ultimă generaţie, ultimul răcnet în materie de difuzoare în perioada aceea. Îmbrăcate în furnir de nuc finisat, aveau aproape un metru jumătate înălţime şi, în comparaţie cu ceea ce eram noi obişnuiţi, scoteau un bubuit de bass incredibil.

---

[12] Overdubul este o tehnică de mixaj muzical prin care se adaugă un sunet suplimentar unuia deja înregistrat anterior (n.r.).

Reascultând acum „Arnold Layne” şi alte cântece din aceeaşi fază, îmi dau seama că n-am niciun motiv să mă ruşinez. Nu sunt deloc jenat de operele noastre de tinereţe. Totul sună profesionist, deşi a fost înregistrat destul de rapid. Cu un număr limitat de piste, trebuia să iei dinainte decizii de genul care instrument intră pe care canal şi apoi făceai mixajul. Însă muzica nu pare să fi avut, cu adevărat, de suferit.

„Candy and A Currant Bun” s-a numit iniţial „Let’s Roll Another One”, incluzând versul „I’m high! Don’t try to spil my fun”. Deoarece s-a considerat că prin asta ne forţam norocul pe o piesă ce urma să intre în industria încă foarte conservatoare a caselor de discuri, a trebuit să punem cap la cap un alt set complet de versuri.

Totodată, dintr-un motiv oarecare, eram convinşi că aveam nevoie de un clip promoţional pentru „Arnold Layne”. Deşi programele TV precum *Top of The Pops* nu foloseau clipuri decât rareori sau doar în cazul vreunui spectacol american care, altfel, n-ar fi avut succes în Anglia, noi ne vedeam deja ca o formaţie multimedia. Derek Nice – o cunoştinţă a lui June Child şi singurul regizor de film pe care îl ştia vreunul dintre noi – a fost angajat să facă clipul şi am plecat pe coasta Sussexului să începem lucrul.

Cred că am ales Sussex pentru că părinţii mei locuiau în apropiere şi, destul de convenabil, erau plecaţi. Asta rezolva problema cazării şi oferea mediul destul de bizar al litoralului englez în miezul iernii. Deşi cam primitiv după standardele video de astăzi şi împrumutând atmosfera din *A Hard Day’s Night*, filmul alb-negru este surprinzător de actual şi destul de amuzant, cu noi patru pe plajă alături de un al cincilea membru al trupei care se dovedeşte a fi un manechin. Am filmat totul într-o singură zi, scurtă şi cenuşie, şi, de fapt, tocmai plecam din parcarea de la East Wittering în momentul în care a apărut maşina poliţiei

pentru a pune capăt distracţiei. Dată fiind notorietatea unui alt locuitor din zonă, un oarecare domn Keith Richards, şi a tovarăşilor săi, cred că oamenii legii sperau că vor da peste vreun alt nume mare. Cu feţele noastre cele mai inocente de reprezentanţi ai clasei mijlocii, am susţinut că nu am văzut nimic de natură suspectă, dar că, bineînţeles, îi vom informa imediat dacă vom observa ceva mai puţin obişnuit. Am fost realmente norocoşi că nu au căutat prin maşină, înăuntru era manechinul, dezbrăcat şi doar cu o cască de poliţist pe cap.

Totul părea pregătit. Aveam o ofertă de la Polydor, un producător, câteva înregistrări, chiar şi un promo. Cu toate astea, aşa cum se întâmplă frecvent în lumea muzicii, cineva trebuia aruncat din barca de salvare. Şi în cazul acesta, cel care a dispărut a fost Joe Boyd. Motivul a fost că intervenise Bryan Morrison. Bryan, care conducea propria sa agenţie de impresariat, ne angajase – deşi el nu ne auzise sau văzuse vreodată cântând – pentru un concert la Architectural Association, doar văzând ce scria presa despre noi şi modul în care eram receptaţi. Acum voia să vadă cu ochii lui această nouă trupă tare şi a apărut la una dintre repetiţiile noastre pentru „Arnold Layne”. Joe îşi aminteşte că i-a stat inima-n loc pentru că Bryan a început să pună întrebări despre contractul cu Polydor şi să spună că ar trebui să fim în măsură să obţinem unul mai bun. Bryan, care avea contacte bune cu EMI şi finanţa înregistrările Sound Techniques, a luat o copie a benzii demo şi le-a povestit despre noi şefilor de la EMI, care nu ştiau altceva despre noi decât că eram cuvântul la ordinea zilei. Dar Brian ştia cum să mânuiască cuvintele. Şi şefii au decis că voiau să semneze cu noi.

Problema insurmontabilă – pentru Joe în mod sigur – era că celor de la EMI nu le plăcea să folosească studiouri sau producători din afară. La urma urmei, ei erau proprietarii lui Abbey Road. Voiau ca omul lor, Norman Smith, care fusese

recent promovat pentru că era inginerul lui Beatles, să fie producătorul nostru. Aceasta era oferta şi noi am acceptat-o – parţial deoarece contractul era mai bun decât cel cu Polydor şi, de asemenea, pentru că EMI era casa de discuri *însăşi*, mulţumită celor de la Beatles. Nici nu s-a pus problema dacă să mergem cu EMI sau nu. Ei erau casa de discuri dominantă pe atunci în Marea Britanie, alături de Decca – Polygram nu intrase încă în competiţie. Iar Peter se înţelegea bine la EMI cu Beecher Stevens şi cu colegii lui. Ofereau un avans de 5000 de lire, un contract serios – sau cum spune Andrew „un căcat de contract, dar de o mie de ori mai bun decât (contractul) Beatles” – şi costurile de studio.

Sarcina dezagreabilă de a-i transmite lui Joe Boyd această ştire i-a fost încredinţată lui Peter Jenner. Peter se simte vinovat până în ziua de azi pentru că i-a făcut vânt lui Joe şi că s-a purtat cam urât. Andrew spune: „Zelul cu care Peter şi cu mine l-am lăsat pe Joe pe dinafară a fost neruşinat”. Dar pe atunci nu semnai cu o companie şi apoi îţi aduceai şi producătorul. Aşadar, eram de-acum artişti înregistraţi EMI – şi, spre deosebire de majoritatea formaţiilor, veneam cu o înregistrare gata făcută.

La puţin timp după semnare, am plecat la Leeds, la un concert la Queen’s Hall – fostul depou de tramvaie al oraşului şi acum localul pentru 5000 de fani din nord, cu pantaloni evazaţi – şi am văzut cum au stat lucrurile la un *rave* de zece ore, cap de afiş fiind Cream şi Small Faces, şi descris de *Daily Express* ca „noaptea în care strada Carnaby s-a mutat în nord”.

Dar şi călătoria noastră spre nord s-a dovedit dificilă. Am plecat din Londra după-amiază devreme pentru că nu prea ştiam unde era Leeds, Ml se oprea la Coventry – prima porţiune de autostradă britanică se deschise abia în 1959 iar ca mijloc de transport, nesigur, aveam vechiul Renault al lui Andrew King. Când am ajuns înapoi, la primele ore ale

dimineţii, n-am mai fost capabil nici măcar să mă duc la facultate ca să semnez condica. (La Queen's Hall am decis să experimentez numele de scenă. M-am gândit că Noke Mason ar fi o variantă destul de amuzantă şi le-am comunicat asta celor de la ziarul local care exact aşa au şi scris sub fotografia noastră. O prostie ca asta nu am mai făcut niciodată de atunci.)

După concertul de la Leeds, am ştiut că nu mai puteam să combin în continuare cursurile cu viaţa de formaţie. Oficial, studiam încă arhitectura, dar era clar că îmi petreceam aproape tot timpul repetând, având spectacole sau fiind pe drum. Chiar şi cu ajutorul lui Jon Corpe, care îmi făcea toată munca pentru şcoală, şi tot rămăsesem în urmă. Şi, pare-se, notele nu se dădeau doar pe baza semnăturilor din condică. Jon îşi aminteşte că lăsasem impresia că n-am fost niciodată foarte interesat de arhitectură. După părerea lui, eu am simţit mereu că era o slujbă care trebuia lăsată pe seama arhitecţilor. Dar soluţia mi-a fost la îndemână.

Întru veşnica mea recunoştinţă, îndrumătorul meu de an, Joe Mayo, a sugerat că ar putea fi o idee bună să-mi iau un an sabatic. M-a asigurat că, dacă voiam, mă va primi înapoi anul următor. Nu a spus asta, dar cred că şi-a dat seama că aş fi devenit un arhitect cu adevărat slab. Sunt sigur că a simţit că un alt mod de viaţă, chiar dacă nu mi-ar fi adus o carieră mai bună, măcar ar fi făcut din mine un designer mai bun. Directorul şcolii a fost mai puţin amabil şi mi-a scris o scrisoare atât de plină de avertismente severe cu privire la faptul că renunţam la o pregătire promiţătoare, încât nu m-am mai deranjat să le-o arăt părinţilor mei. Am plecat de la colegiu sperând că o să mă întorc într-o bună zi, dar până acum n-am reuşit.

Am fost ultimul din formaţie care a înţeles că viitorul său era în altă parte. Roger de-abia aştepta să renunţe la slujba sa de la Fitzroy Robinson and Partners unde proiecta seifuri

pentru Banca Angliei. Cred că i-au cerut să semneze Official Secret Act şi să promită că nu dezvăluie specificaţiile cantităţii de beton necesar pentru protecţia banilor. Ar fi frumos să ştim că proiectele pe care le-a făcut adăpostesc şi-n ziua de azi câştigurile noastre necinstite. Rick se hotărâse cu mult timp în urmă să se dedice complet muzicii, iar Syd încetase să se mai arate pe la Camberwell College of Art.

EMI avea o singură grijă cu privire la formaţia asta cu care abia semnaseră, o grijă care avea să dea bătăi de cap departamentului lor de presă tot anul. Luaseră o formaţie cu o „etichetă psihedelică” şi, cu toate că noi puteam spune – cam evaziv totuşi – că n-aveam nicio legătură cu drogurile şi să susţinem că luminile drăguţe nu erau altceva decât o simplă distracţie de familie, era clar că întreaga mişcare ce ne lansase nu putea fi ţinută în secret. Într-adevăr, unii dintre ei erau plini de un zel evanghelic de a da foc lumii. Era perioada în care ideea că nişte hippie nebuni ar putea pune LSD în rezervele de apă reprezenta un coşmar foarte răspândit – sau un vis frumos, depinde cum vezi lucrurile.

Am dat diferite interviuri zaharisite afirmând că nici măcar nu înţelegeam sensul cuvântului „psihedelic”.

Era clar că tipii din conducere nu mai ştiau ce să creadă pentru că într-un interviu am simţit că trebuie să explicăm că „freak out” ar însemna mai degrabă relaxat şi spontan decât „o gloată de beţivi care aruncă cu sticle”, cum spusese Roger. Într-un interviu pe care l-am dat pentru *Melody Maker,* un răspuns tipic pentru mine a fost că „trebuie să ai grijă când începi cu chestia asta psihedelică. Noi nu ne recunoaştem ca un grup psihedelic şi nu spunem că noi cântăm pop psihedelic. Numai că lumea ne asociază cu asta şi suntem angajaţi tot timpul în diverse freakouts[13]

---

[13] freak out – petrecere tipică anilor 1960 la care participanţii consumau LSD (n.r.).

şi hapeninguri în Londra”. La care Roger a adăugat: „Uneori cred că asta se întâmplă doar pentru că avem foarte mult echipament şi lumini, iar asta-i scuteşte pe promoteri să mai trebuiască să angajeze iluminat pentru trupă”.

De asemenea, trebuia să ne mai îndeplinim o obligaţie faţă de EMI şi să dăm un „test artistic” sau o audiţie de 30 de minute. Era un lucru pe care trebuia să-l facă orice formaţie nouă, însă în cazul nostru era un exerciţiu inutil pentru că noi deja semnaserăm. Următoarea noastră sarcină a fost să dăm companiei un single şi, bineînţeles, s-a întâmplat chiar să avem unul pe care-l pregătiserăm mai devreme. Pe 11 martie, a fost lansat „Arnold Layne” (numit şi „Candy And A Currant Bun”) – înregistrat în sesiunile originale Sound Techniques produse de Joe Boyd, anterioare contractului cu EMI (încercarea de a-l reînregistra nu îmbunătăţise originalul). După exact şase luni de la vacanţa de vară şi de la începutul colaborării noastre cu Peter Jenner şi Andrew King eram artişti profesionişti.

La câteva luni după ce am semnat cu EMI, am fost invitaţi la o mare petrecere la care au participat multe dintre somităţile de la EMI, inclusiv Beecher Stevens, cel care, de fapt, ne angajase (şi care, la scurtă vreme după aceea, a devenit asociat la EMI – nu datorită nouă, desigur). S-a ridicat o scenă la sediul corporaţiei, în Manchester Square, a fost adus spectacolul nostru de lumini, iar noi am mimat „Arthur Layne”. Toată lumea avea gustări şi şampanie la discreţie, iar unii dintre oaspeţi au putut degusta şi o porţie mică de substanţe chimice.

Îmi aduc aminte clar că am urcat cu liftul împreună cu sir Joseph Lockwood, preşedintele care nu avea decât vreo 60 de ani, însă nouă ni se părea nonagenar. Nu părea impresionat de un alt moft al industriei muzicale. Mai degrabă l-a alarmat pe Derek Nice, regizorul promoului nostru pentru „Arthur Layne”, când i-a sugerat că ar trebui

să instaleze la etaj o imagine de fundal cu Tumul Londrei şi apoi ar fi suficient ca toate trupele să vină şi să-şi mimeze hiturile în faţa unei camere, după care să le trimită în toată lumea. Sir Joseph era cu mult înaintea epocii sale.

Ceremonia de semnare fusese fotografiată, aparent o cerinţă a suspiciosului departament juridic în caz că, mai târziu, vreun muzician nebun ar fi pretins că semnăturile sunt false. Eram realmente încântaţi şi plini de sine. Fuseserăm propulsaţi într-o poziţie la care, cu câteva luni înainte, nici măcar nu visaserăm. Aşa că, atunci când ni s-a cerut să pozăm, sentimentul nostru de euforie nu a însemnat altceva decât că ne-am zbenguit cu voioşie în modul cel mai ruşinos.

3.

Freak Out, Schmeak Out

După petrecerile exuberante prilejuite de semnarea cu EMI, era timpul să ne apucăm serios de muncă. Spre deosebire de multe alte formaţii, noi nu ajunseserăm să trăim din muzică. De fapt, ne descurcam destul de greu. Nu investiserăm mult timp pe drum şi nici nu petrecuserăm un an cântând în cluburile de pe Reeperbahn. Spectacolele noastre din toamna lui 1966 avuseseră loc în câteva localuri preferate şi în interiorul coconului reconfortant al unui public în mare măsură partizan. Mai aveam până să dăm piept cu civilizaţiile necunoscute care pândeau dincolo de graniţele satului psihedelic.

Transportul era – şi probabil mai este încă – o mare problemă pentru trupele noi. Să împrumutăm maşina unuia dintre părinţi nu era decât o soluţie de moment, ţinând cont mai ales de degradarea sa aproape imediată din pricina umplerii până la refuz cu seturile de tobe şi cu membrii formaţiei. Cumpărarea unui microbuz reprezenta, de departe, cea mai mare investiţie de capital – dar n-avea nimic din splendoarea cheltuirii unei burse studenţeşti pe o

chitară nouă sau pe o tobă bass. Dar, deşi puteam să ne descurcăm la un spectacol cu un echipament încropit, mai puţin performant sau de împrumut, formaţia – şi mormanul tot mai mare de echipament – tot trebuiau să ajungă în siguranţă la concert şi, pe urmă, să se întoarcă acasă.

Înainte de obţinerea contractului de înregistrare, călătoriile în afara Londrei fuseseră, de obicei, condiţionate de limitările microbuzului nostru Bedford. Deveniserăm mândrii proprietari ai acestui vehicul pe vremea lui The Tea Set, când îl cumpăraserăm cu 20 de lire, din curtea unui dealer, într-o seară de sâmbătă. Vânzătorului nu-i venea să creadă ce noroc dăduse peste el – duba aştepta, probabil, să fie trimisă la fier vechi, într-un acces de generozitate, a anunţat că o va vinde „cu încălţări noi şi sânge proaspăt”, asta însemnând în jargonul vânzătorilor de maşini la mâna a doua un set de cauciucuri noi şi taxa de drum plătită. Bedfordul era incredibil de lent (până şi vechiul meu Austin „Chummy” ar fi putut să-l întreacă); lipsa sa de viteză nu era depăşită decât de lipsa sa de fiabilitate.

O problema în plus a apărut în momentul în care ne-a dispărut echipamentul. Rick obişnuia să câştige nişte bănuţi în plus descărcând echipamentul, după concerte, la birourile de la Blackhill, dar odată, după o seară mai specială, şi-a băgat picioarele şi a lăsat maşina, peste noapte, la Regent’s Park. Până dimineaţa, tot echipamentul scump, portabil, precum amplificatorul PA (cel pe care ni-l cumpărase Andrew King) şi chitarele îşi luase zborul. Managementul nu mai avea bani şi nicio instituţie caritabilă nu s-a grăbit să ne scoată din necaz, aşa că trebuie înregistrat pentru posteritate că mama, spre veşnica ei cinste, ne-a împrumutat cele 200 de lire de care aveam nevoie ca să înlocuim piesele cele mai importante. Rick a suferit o criză de vinovăţie, scurtă şi de moment, legată de incident, dar nu s-a oferit niciodată să îl repare în vreun fel.

La puţin timp după încheierea contractului cu EMI, am

cumpărat un Ford Transit, o maşină care era privită ca un adevărat indicator de statut – Rolls-Royce-ul în materie de transport al formaţiilor. În momentul în care Ford a lansat pe piaţă modelul Transit, în octombrie 1965, ăsta era atât de căutat încât nu era ceva neobişnuit ca hoţii să descarce echipamentul unei trupe şi pe urmă să fure maşina. Specificaţiile Transitului includeau un motor de trei litri, roţi duble pe spate şi o cabină modificată în aşa fel încât să intre tot echipamentul în compartimentul din spate, în timp ce personalul tehnic, luministul şi cei patru membrii ai trupei călătoreau foarte inconfortabil în faţă, la clasa întâi. Era, de-acum, imperios necesar să conducem un microbuz decent – pentru că, la urma urmei, aveam mult de lucru datorită agentului nostru Bryan Morrison, cel care fusese atât de influent în aranjarea contractului cu EMI. Prima noastră întâlnire cu Bryan avusese loc în timpul unei repetiţii pentru „Arthur Layne” la Studio Techniques. Peter şi Andrew ne avertizaseră să ne aşteptăm la vizita unui „greu” din industria muzicii şi aşteptam sosirea sa cu oarecare încordare. Uşa studioului s-a izbit de perete, dezvăluindu-ni-i pe Bryan şi pe cei doi călăi ai săi. Aceste trei personaje făceau în mod clar parte nu din undergroundul Londrei, ci din lumea ei interlopă. Nu mai era vorba aici de pantaloni evazaţi sau de caftane, ci de costume italieneşti şi pardesie din păr de cămilă, cu guler de catifea. Cu mâinile în buzunare, cei doi ne fixau cu o privire impasibilă – arătau total neimpresionaţi de ceea ce vedeau.

Înainte să decidă cine cu cine merge, Andrew şi Peter discutaseră cu câteva agenţii, inclusiv cu bine-cunoscuta Noel Gay Agency din strada Denmark, unde toţi agenţii purtau costume de zi. Însă ăştia cereau 15% ca să ne reprezinte pe când Bryan nu voia decât 10%. Şi afacerea a primit-o Bryan.

Deşi ţinuta vestimentară a lui Bryan sugera o ucenicie

făcută pe lângă un dealer de maşini, în realitate el urmase Central School of Art. Îşi începuse activitatea ca manager al formaţiei The Pretty Things – ai cărei membri îi includeau pe Dick Taylor (care fusese la Rolling Stones la începuturile lor) şi pe Phil May, şi ei studenţi ai şcolii de artă – şi apoi se extinsese în publicitate şi impresariat. Când am venit noi, el avea deja o listă lungă de artişti, printre care Aynsley Dumbar Retaliation şi Herbie Goins and the Night-timers, iar mai târziu a adăugat toate trupele de la Blackhill, inclusiv Fairport Convention, Incredible String Band, Edgar Broughton Band, Tyrannosaurus Rex şi Keith West de la Tomorrow, o formaţie din care făcea parte şi Steve How, mai târziu la Yes.

Bryan avea un adevărat birou de afaceri în lumea muzicii pe Charing Cross Road 142, în Tin Pan Alley. Situat deasupra unui club în care se putea consuma alcool pe toată durata zilei (o găselniţă care să eludeze legile draconice de acordare a licenţei din Anglia acelor vremuri), cred că îl costa cu totul opt lire pe săptămână. Pe afară, pereţii erau plini de grafitti care mărturiseau dragostea nemuritoare pentru unul sau toţi membrii trupei The Pretty Things[14], iar înăuntru era un haos permanent. Bryan îşi instalase un interfon şi ţipa tot timpul la secretara sa prin pereţii despărţitori ai sanctuarului său. De fapt, toţi ţipau, ori la telefon, ori unii la alţii. Era la ani-lumină de lumea blândă, elegantă de la Blackhill, gătită cu caftane şi parfumată cu ulei de patchouli.

Pe lângă afacerea sa de management, Bryan era singurul agent al câtorva dintre principalele localuri în care se putea concerta din Londra. Pe când era managerul celor de la The Pretty Things, îşi dăduse seama de avantajul suplimentar pe care l-ar putea avea fiind nu doar managerul lor, ci ocupându-se şi de vânzarea de bilete la concertele lor. Dar

[14] The Pretty Things este o trupă londoneză formată în anul 1963 care s-a bucurat de un mare succes comercial în anii 1960–1970 (n.r.).

uneori, până şi Bryan, cu toată experienţa sa, putea fi păcălit. Odată, îi făcuse o favoare unui prieten şi fusese de acord să reprezinte o altă agenţie, împărţind comisionul. La un anumit club, întâlnise doi fraţi care erau directorii celeilalte agenţii. În timpul întâlnirii, unul dintre fraţi s-a scuzat şi s-a dus sus cu managerul clubului ca „să clarifice exclusivitatea agenţiei”. Următorul lucru pe care l-a auzit Bryan a fost sunetul unui corp care se rostogolea pe scări. Celălalt frate şi-a cerut şi el scuze şi s-a dus să îi mai dea şi el una – sau trei – ghinionistului manager de club ce zăcea la pământ. Bryan, care prefera să-şi convingă clienţii cu o sticlă de vin alb de calitate, s-a cărat pe tăcute. Abia mai târziu a aflat că numele de familie al celor doi fraţi era Kray[15].

Andrew King a cunoscut şi el partea dură a afacerii, deşi nimic de teapa lui Kray. Exista o agenţie bănuită că, pentru a rezolva o dispută, l-ar fi agăţat de fereastră pe Robert Stigwood, promoterul şi, ulterior, patronul casei de discuri Polydor şi care avea un asociat, poreclit Pinky, care avea reputaţia că le-ar tăia degetele chitariştilor ce se codeau să semneze contractul cu ei. Andrew a fost cel mai aproape de acea lume când s-a dus să încaseze banii pentru o cântare la Royal College of Art de la o agenţie din Soho. Soseşte Andrew, deschide uşa şi nimereşte în toiul unei petreceri de Crăciun, plină de gagici de mafioţi, cu părul vâlvoi – petrecere evident finanţată din banii noştri de la cântare. Spune că a venit să încaseze banii pentru Pink Floyd. „Bă, e aci un puşti care vrea nişte bani de la noi…” Brusc, toată lumea şi-a îndreptat atenţia către Andrew. A urmat o scurtă pauză, apoi întreaga încăpere a izbucnit în râs, iar tipul de la uşă a scos un teanc uriaş de bancnote din buzunarul de la spate şi a tras banii din el. După ce a plecat Andrew, petrecerea a continuat.

[15] Fraţii gemeni Ronald şi Reginald Kray au fost unii dintre cei mai temuţi gangsteri din Londra anilor 1950–1960 (n.r.).

Cei doi călăi care-l însoţiseră pe Bryan în vizita sa la Sound Techniques ca să ne întâlnească erau asistenţii săi, Tony Howard şi Steve O'Rourke. Tony, un tip din Hackney, începuse să lucreze ca băiat care livra corespondenţa la *New Musical Express* pentru că intenţia lui fusese să ajungă critic muzical. Deturnat repede către o carieră de crupier într-un club de noapte şi de apelant la o sală de bingo, îl întâlnise pe Phil May de la The Pretty Things, care îl pusese în contact cu Bryan. Tony a fost convins să vină şi să lucreze pentru agenţia lui Bryan.

Steve O'Rourke, după ce se pregătise pentru a deveni contabil, lucrase ca agent de vânzări la o firmă care producea hrană pentru animale de casă. Dar angajatorii săi l-au concediat când au descoperit că, la fiecare sfârşit de săptămână, concura cu maşina companiei la cursele de la Brand Hatch şi au delegat sarcinile sale altor vânzători, aşa încât el să-şi poată petrece timpul conducând un club numit El Toro, pe Edgware Road. Pe lângă asta, trei luni de muncă la altă agenţie de impresariat i-au adus o experienţă mai mult decât suficientă pentru ca Bryan să îl considere pe deplin calificat.

Cu Bryan ca agent, aveam, în sfârşit, numărul mare de concerte pe care ni-l doriserăm dintotdeauna. Însă chestia asta era cumva ca un dar otrăvit, pentru că angajamentele reprezentau o nepotrivire totală între muzicieni şi public. Iar acest lucru era valabil mai ales în cazul lanţului de săli de dans Top Rank, unde publicul nu voia altceva decât să danseze la un concert soul sau să fie orbit de starurile pe care le văzuseră la *Top of The Pops.* Nu numai că noi nu corespundeam niciuneia dintre cerinţe, dar Top Rank avea şi un cod vestimentar – ca să-i ţină la distanţă pe nedoriţi – care impunea haină şi cravată, *fără păr lung şi blugi.* Asta însemna nu doar că noi n-aveam voie să bem ceva la bar şi să ne amestecăm cu clienţii, ci şi că micul nostru grup de fani nu ar fi reuşit niciodată să treacă de portar.

Să se uite la Pink Floyd trebuie să fi fost o experienţă derutantă pentru publicul de la Top Rank. Fără niciun fel de prezenţă la televiziune înainte de lansarea piesei „See Emily Play”, eram cvasinecunoscuţi pentru marea majoritate a celor de acolo. Singurul hit Top 20 pe care-l avuseserăm, „Arnold Layne”, nu era nicidecum reprezentativ pentru restul repertoriului nostru şi, în orice caz, la radio se difuzase puţin, iar la televiziune deloc. Un promoter a venit la noi după spectacol şi ne-a zis: „Ce păcat, băieţi, dacă aţi avea şi voi nişte cântece mai decente...”

Confruntaţi cu o oră de muzică ciudată şi înspăimântătoare şi cu o formaţie pe jumătate invizibilă şi pentru care nu se merita să ţipi, reacţiile lor au variat de la dezinteres la violenţă. Aceasta a fost prima noastră expunere la un public despre care nu eram siguri că ne sprijină şi, dacă nu am fi avut un agent care să insiste să primească cecurile în avans, probabil că n-am fi fost plătiţi niciodată. Din fericire, erau destule localuri noi cât să ne menţinem în câmpul muncii. Conceptul de nouă rezervare era necunoscut, aşa încât nu am făcut decât să adâncim şi mai mult neînţelegerea pe care am lăsat-o în urma noastră. În 1967, nu mai puteam conta nici măcar pe un public studenţesc care să ne arate simpatie. Pe atunci, nu exista un circuit universitar ca atare, parţial pentru că în provincie erau puţine universităţi şi parţial pentru că organizarea unor concerte se pare că nu era considerată o activitate recreativă pentru studenţi. Prin urmare, eram condamnaţi să facem turul cluburilor şi al sălilor de dans.

Dacă aruncăm o privire pe lista concertelor pe care le-am avut în 1967, vedem o creştere bruscă de la 20 de cântări, în a doua parte a lui 1966, la mult peste 200, în anul următor. Şi lista nu include primul nostru turneu în America, călătoriile în Europa pentru promouri TV sau timpul necesar pentru a înregistra trei single-uri şi un album. Nu este

surprinzător că toate aceste cântări tind să se amestece într-un amalgam inform de cabine slab luminate şi de drumuri naţionale care, după ieşirea de pe M1 de la Birmingham la Londra, duc direct acasă. Service-ul Blue Boar de la Watford Gap era locul unde se opreau toate trupele şi unde pantalonii de catifea depăşeau numeric salopetele camionagiilor.

Cu toate astea, au fost câteva cântări cu *adevărat* memorabile. Turneul nostru în Scoţia în 1967 a fost tipic pentru noi. Au fost numai cinci spectacole, iar primele două au avut loc la Elgin şi la Nairn, în nordul Scoţiei, unde invazia noastră saxonă a fost respinsă rapid. Gazeta locală *Moray*, *Naim and Banff Courant* ne-a acordat acelaşi interes ca unui concurs local de tarte cu fructe, iar una dintre criticile tipice ale publicului faţă de prestaţia noastră a fost „Nu cre'eţi că io pot să cânt mai bine la mine-n baie?”

Mai aproape de casă, primirea a fost ceva mai bună. La California Baliroom, în Dunstable, balconul de deasupra scenei a fost un loc ideal pentru ca audienţa să-şi exprime dezaprobarea turnându-şi băuturile drept în capul membrilor formaţiei. După aceea, Roger remarca filosofic că „s-ar putea să nu le fi displăcut chiar atât de mult, măcar şi-au păstrat paharele”. Însă, la Feathers Pub, în Ealing, Roger a luat o lovitură direct în frunte cu o monedă mare de un penny, un proiectil deloc neglijabil. Îmi amintesc de asta mai ales pentru că restul concertului Roger şi l-a petrecut uitându-se după tipul care o aruncase. Am avut noroc că nu l-a găsit, pentru că, fără îndoială, făptuitorul avea acolo prieteni mai mulţi şi mai mari decât aveam noi. Probabil că am fi avut mai mult de suferit dacă nu s-ar fi găsit un fan cu adevărat devotat care să-şi mărturisească, în mod neinspirat şi suficient de tare, aprecierea pentru talentul nostru. Acest lucru i-a permis mulţimii să-şi dibuiască mai uşor prada şi a încasat-o el în locul nostru.

A mai fost şi un spectacol de neuitat pe Isle of Man în timpul Scots Fortnight, cele două săptămâni din iulie denumite aşa în onoarea tuturor locuitorilor din Glasgow care s-au dus acolo pentru o vacanţă cu adevărat de neuitat. Aici, scena era la o înălţime suficient de mare deasupra ringului de dans, încât nici cel mai înalt dintre celţi să nu poată să-i apuce de picior şi să-i tragă în busculada de jos pe interpreţi. Promotorul a sugerat trist că, după experienţa lui, cel mai bine era să nu ne oprim din cântat indiferent de ce s-ar fi întâmplat în sală, să ţinem luminile aprinse şi să uităm de propriul nostru spectacol de lumini. Ar fi trebuit să-i ascultăm sfatul. Avertismentele sale au fost nimic în comparaţie cu semnele făcute atunci când mi-am luat locul în spatele bateriei. N-am putut să nu observ balta de sânge acolo unde, cu câteva minute mai înainte, stătuse bateristul trupei anterioare. Era clar că şi-o căutase şi luase o bucată în plin.

Când am început să cântăm şi am redus luminile, publicul a rămas mut de uimire. Iniţial, am crezut că muzica şi jocul nostru de lumini le captaseră atenţia, dar, curând, un hururit straniu a indicat altceva. De fapt, întunericul le dăduse posibilitatea să se arunce ca turbaţii unii împotriva altora. Urmând cu întârziere sfatul promoterului, ne-am îndeplinit contractul oferind un acompaniament muzical psihedelic zgomotului făcut de scoţienii în vacanţă care se băteau într-o veselie. Aşa cum bunul nostru prieten Ron Geesin a anunţat cu mândrie, „următorul dans va fi o luptă”.

În mod ciudat, aceste experienţe nu ne-au redus entuziasmul. Ca un pluton sub focul inamicului, spiritul nostru de echipă a fost călit de groaza absolută din timpul unor cântări şi de bombardamentul cu înjurături. Ca parte a unei ciudate terapii cathartice, în drum spre casă chiar reuşeam să râdem de ele şi încercam să ne convingem singuri că data viitoare va fi mai bine.

Ne loveam frecvent de o anumită problemă tehnică în sălile astea de dans, care, sub influenţa lui *Saturday Night At The Palladium,* hotărâseră că scenele rotitoare erau o manieră sofisticată de a schimba actele în timpul spectacolului. Dar cum echipamentul nostru de sunet şi lumină era tot mai complex, faza în care scena a început să se rotească a fost una de haos total. Şi cum cablurile boxelor erau întinse la maximum, turnurile de echipament care deja vibrau aveau să se prăbuşească pe podea.

În mijlocul acestui remake după *Ultimele zile ale Pompeiului*[16], în vreme ce boxele cădeau în jurul nostru, echipa tehnică se agita disperată să rebranşeze sistemul electric. Zguduitura finală, înainte ca scena să se oprească zgâlţâind-se, a făcut ca formaţia, care în tot acest timp rămăsese curajos pe poziţii, să semene cu echipajul din *Star Trek* când încasează în plin o lovitură de la o navă de război klingoniană.

De acum semănăm cu o echipă de turneu, deşi, când venea vorba despre cei care ne cărau echipamentul, aveam tendinţa să luăm ce aruncau alte formaţii. Într-un caz, am fost destul de naivi să credem că oricine avea în spate o carieră de roadie pentru Cream trebuie să fi fost foarte tare. Şi ce am făcut a fost să nu cerem niciun fel de referinţe. Motivul pentru care acest roadie[17] îşi pierduse locul de muncă la Cream a fost că, din cauza mahmurelii, nici măcar nu s-a sinchisit să se ducă la un concert, împreună cu tovarăşul său, pur şi simplu s-a furişat pe lângă casa managerului, a lăsat cheile camionetei în cutia de scrisori şi a tăiat-o în noapte. În cazul nostru, tipul a reuşit să ajungă la cântări, dar nişte diferenţe extraordinare între numărul de kilometri de pe bord şi bonurile de

---

[16] Roman al scriitorului englez Bulwer Lytton, după care s-a făcut o ecranizare, în 1959, in regia lui Mario Bonnard (n.r.).

[17] Roadie – cei care se ocupau de partea tehnică a concertelor şi de transportul echipamentului muzical (n.r.).

carburant pe care le prezenta – indicând clar că, pentru a ajunge de la Londra la Brighton, făcuse un ocol prin Balcani – au însemnat că şederea sa cu noi a ajuns, în cele din urmă, la un sfârşit brusc.

Următorul roadie nu a avut nici el mai mult succes. Şi el a trebui să plece când am aflat de ce aveam probleme interminabile cu boxele noastre WEM. Aranjasem o sponsorizare cu Watkins Electronic Music („Wham!!! Its WEM!”), dar nici noi, nici Charlie Watkins nu puteam să înţelegem de ce difuzoarele noastre se defectau atât de tare şi de frecvent. Am descoperit că servitorul nostru mai puţin fidel schimbase cu grijă pâlniile nou înlocuite cu cele vechi, stricate, şi apoi s-a dus în West End să vândă noile difuzoare la magazinele electrice de pe Lisle Street. Nu-i de mirare că aveam un sunet unic!

Având în vedere calitatea imprevizibilă a echipei tehnice, li se cerea tuturor celor implicaţi la Blackhill – formaţie, management şi personal – să pună mână de la mână şi să lucreze peste program. Pentru că echipa tehnică, aşa improvizată cum era, nu putea să fie în două locuri în acelaşi timp, la începutul serii la Norfolk şi apoi să care totul înapoi la Londra pentru o apariţie la UFO la două dimineaţa. Până la urmă, echipa tehnică a devenit mai organizată, mai ales după sosirea lui Peter Wayne Willson.

Peter era un luminist experimentat de teatru. Fusese exmatriculat de la Oundle School pentru că participase la un marş Aldermaston şi apoi a început să lucreze în teatrele locale, apoi provinciale şi, în cele din urmă, la cele din West End. Împreună cu prietena lui, Susie Gawler-Wright (cunoscută ca „debutanta psihedelică”), avea un apartament pe Eariham Street în Covent Garden, în care a locuit şi Syd. Susie petrecuse ceva timp în Cambridge şi aveau acelaşi cerc de prieteni.

În perioada în care cântam la All Saints Church, venise să ne vadă din când în când. Pe atunci, de lumini se ocupa Joe

Gannon, aşa că, în momentul în care ni s-a alăturat, Peter a preluat responsabilităţile de road manager. Însă avea un handicap special pentru rolul ăsta – n-avea permis de conducere. Aşa că Rick conducea microbuzul, iar Peter manipula echipamentul. După aceea, Peter a preluat sunetul (care, după cum el însuşi recunoştea, nu era unul dintre punctele sale tari) şi mai apoi – ca urmare a plecării lui Joe – a coordonat iluminatul, asistat de Susie.

Peter a moştenit instalaţia de lumini încropită de Andrew King şi Peter Jenner, care, deşi „extrem de rablagită” după standardele profesionale ale lui Peter, a funcţionat surprinzător de bine până când, la un concert la un colegiu de artă, un cablaj ciudat a legat două faze şi a trimis prin sistemul de iluminare o descărcare de 440 de volţi care a distrus-o apoteotic. Peter s-a apucat să construiască un sistem mai avansat, având în centru trei proiectoare Rank Aldis de 1000 de waţi şi a început să experimenteze diferite moduri de a trata lumina, trecând-o prin polarizatoare şi membrane întinse din latex. Culorile create erau „spectaculoase, dar foarte palide”. Peter a descoperit că cele mai bune modele de stres polarizate se obţineau când folosea prezervative. Acest lucru a condus la situaţia în care, într-o seară, microbuzul cu echipa tehnică a fost oprit de poliţie. Oamenii legii au fost intrigaţi să-l găsească pe unul dintre membrii echipei, John Marsh, stând pe scaunul din faţă şi tăind o grămadă de prezervative. „Nu vă faceţi griji pentru el”, a spus Peter calm. „E roadie-ul nostru – e nebun.”

Un alt mod de a trata lumina era să aşeze în faţa unei lentile lungi o oglindă înclinată la un unghi de 45 de grade. Această oglindă era apoi vibrată pentru a crea modele Lissajou. Prin introducerea unor pale şi roţi colorate în spaţiul dintre lentilă şi oglindă şi prin schimbarea vitezei roţilor, se creau nişte „viermi de culoare”, cum îi descria el.

O altă creaţie a lui Peter folosea o lumină de film împinsă

dincolo de limitele recomandate pentru a obţine maximum de strălucire. În faţa ei era montată o roată de sticlă colorată învârtită cu o viteză extrem de mare de un motor. Acest aparat era fixat într-o cutie de aproximativ 60 pe 90 de centimetri şi care stătea oblic deasupra formaţiei pe nişte picioare mari de cauciuc pe care le comandase Peter. Cum nu existau magazine specializate, Peter dăduse iama prin magazinele de excedent ale armatei din Edgware Road şi Totenham Court Road pentru cabluri şi conectori, echipament militar de calitate – care era deosebit de solid şi putea fi transportat prin toată Marea Britanie într-o perioadă în care nu existau carcase speciale.

Efectul aparatului lui Peter era spectaculos. Cu două roţi, posibilităţile nu erau doar de două ori mai mari, ci de patru ori mai mari. Ajustând viteza ambelor roţi, se creau culori ce abia puteau fi percepute – „culori metalice purpuriu-argintii. Braţul lui Nick trasa foarte frumos curcubee pe ecranul de proiecţie din spate”. Dar temperaturile fluctuante, şocurile şi loviturile şi roţile de culori ce se învârteau ameţitor arătau că sticla avea tendinţa alarmantă să scape de sub control şi să se spargă zgomotos, cioburile ascuţite zburând de la foarte mică distanţă spre formaţie. Trebuia să cărăm după noi multă sticlă de schimb – şi ar fi trebuit, realmente, să avem şi o trusă de prim ajutor. Roger şi cu mine porecliserăm maşinile astea „Daleks”[18] ca un omagiu adus naturii lor robotizate şi ostilităţii evidente faţă de umanoizi. Acum luminile erau parte integrantă a spectacolului nostru şi, într-un interviu din *Melody Maker,* proclamam solemn că „luministul trebuie să fie literalmente un membru al grupului”, deşi era clar că asta nu includea şi împărţirea onorurilor.

Pe drum, făceam economii oricând se putea. Cumpăram alcool dinainte, de la vreun magazin de pe marginea

[18] The Daleks sunt o rasă ficţională de extratereştri portretizaţi în serialul britanic SF *Doctor Who* (n.r.).

drumului, ca să evităm preţurile umflate din baruri. Ignoram hotelurile şi alegeam lungul drum către casă, ceea ce preîntâmpina viaţa nebunească de care se pare că aveau parte toate celelalte trupe. Datorită talentului pe care îl avea agenţia Bryan Morrison de a ne aranja concerte ce presupuneau să batem ţara-n lung şi lat, era ca şi cum am fi fost tot timpul în microbuz. Şi ca emoţia să fie şi mai mare, trăiam tot timpul cu teama să nu rămânem fără benzină pentru că roadies nu se duceau decât la benzinăriile care dădeau minimum patru timbre Green Shield – primul sistem de fidelizare a clienţilor.

Banii erau, în general, puţini: în ciuda volumului de muncă tot mai mare, eram încă într-o spirală a datoriilor pentru că ne îmbunătăţeam constant echipamentul. Ne plăteam, teoretic, un salariu de 30 de lire pe săptămână dar, de fapt, reuşeam să luăm doar şapte lire şi zece pence şi, prin urmare, schemele prin care puteam să facem un ban în plus au fost întotdeauna populare. Mult mai târziu, în timpul unei traversări cu feribotul în Europa, John Marsh s-a oferit să umble de la un capăt la altul al vaporului şi să latre ca un câine dacă Roger i-ar fi dat 20 de lire, o afacere pe care Roger a găsit-o irezistibilă, iar ceilalţi pasageri, deranjantă. John şi-a îndeplinit partea care îi revenea şi, entuziasmat de succesul acestei scheme aducătoare de profit, s-a oferit să sară peste bord la jumătatea Canalului Mânecii şi să înoate înapoi spre Anglia în schimbul casei lui Roger. Roger, un parior de felul său, a fost foarte tentat de acest pariu. Ştia că şansele erau ca John să nu reuşească. Dar, pentru că asta ar fi însemnat şi că noi n-am mai fi avut un spectacol de lumini pentru restul turneului, raţiunea a triumfat până la urmă.

Între aceste nenumărate călătorii, aveam uneori programat un meci pe teren propriu, la UFO, dar, după ianuarie 1967, numai o singură dată pe lună sau cam aşa. Cu toate astea, două mari concerte în primăvara aceea ne-

au ajutat să rămânem în contact cu adevăratul nostru public. Pe 29 aprilie, „14-Hour Technicolour Dream” a fost un eveniment *all-night* la Alexandra Palace, la care au cântat şi Alex Harvey, Soft Machine şi Arthur Brown, toată chestia fiind organizată de Hoppy şi de tipii de la *IT* pentru a strânge mai multe fonduri pentru revistă, ca urmare a unui raid al poliţiei. „Haos, dar a mers”, îşi aminteşte Andrew King. Multora dintre participanţi evenimentul ăsta le-a rămas în minte ca unul psihedelic major, punctul culminant al acelei etape, cu formaţii şi grupuri care au cântat până în zori. Peter Jenner, spre exemplu, spune: „Technicolour Dream a simbolizat totul. A fost momentul culminant al psihedelicului amator pur, ceremonia de încoronare, ultimul mare eveniment al găştii. Când Pink Floyd a intrat în sala aia cam prăpădită, veneau zorii, lumina se strecura prin toate vechile ferestre cu vitralii şi oamenii se urcaseră pe schela din jurul orgii Ally Pally. Toată lumea era luată, mai puţin trupa, deşi Syd s-ar putea să fi fost. Un mare concert – deşi Dumnezeu ştie cum o fi sunat, de fapt”.

Dar alţii au considerat totul prea comercial, sfârşitul muzical al mişcării underground dominante pentru că a fost elementul cel mai profitabil – „Technicolour Dream” n-a fost, în realitate, decât un mare concert rock. Miles îşi aminteşte formaţia The Flies (ai cărei mai devreme membri urinaseră pe audienţă pentru a-şi prezenta scrisorile de acreditare proto-punk), stând în picioare la capătul scenei în timp ce noi cântam, insultându-ne şi strigând „Vânduţilor!”. Eu nu-mi amintesc asta, dar, dacă au făcut-o, trebuie să fi avut un motiv: se vânduseră toate biletele. Iar publicul nostru loial de la UFO, obişnuit să participe direct la ceea ce se întâmpla, s-a trezit cu anunţuri privind securitatea, cu o scenă înaltă de zece picioare şi făcând figuraţie într-un spectacol ciudat.

Din punctul nostru de vedere, „Technicolour Dream” a

fost mai degrabă un coşmar logistic. În aceeaşi zi, mai devreme, avuseserăm un concert în Olanda, terminaserăm spectacolul, împachetaserăm şi un olandez surescitat ne-a dus noaptea cu maşina, în mare viteză, la aeroport, ca să prindem ultimul zbor, şi apoi am alergat ca nebunii spre North London pentru a ne face apariţia. Având în vedere itinerarul ăsta, şansele ca noi să ne bucurăm de avantajele unei adunări psihedelice care promova dragostea erau foarte reduse. Syd era complet detaşat de tot ceea ce se întâmpla, fie pentru că era pur şi simplu luat, fie pentru că suferea de vreo problemă neurologică mai organică – încă n-am idee.

Prin comparaţie, cred că „Games For May”, două săptămâni mai târziu, a fost unul dintre cele mai importante spectacole pe care le-am susţinut vreodată întrucât concertul a inclus elemente ce au devenit parte a show-urilor noastre în următorii 30 de ani. Peter şi Andrew organizaseră evenimentul în complexul artelor de la Queen Elizabeth Hall, pe London’s South Bank, prin intermediul lui Christopher Hunt, promoterul care aranjase să cântăm la Commonwealth Institute. Din nou, pregătirea muzicală clasică a lui Christopher s-a dovedit nepreţuită, întrucât el era unul dintre puţinii oameni care puteau aranja o intrare la acest amplasament prestigios.

Deşi am avut puţin timp pentru pregătire sau repetiţii ca să ne completăm slotul nostru de două ore, am reuşit să concepem seara ca pe un eveniment multimedia marca Pink Floyd. Spre deosebire de cântările noastre obişnuite, nu au existat trupe de deschidere, aşa că am putut să controlăm situaţia şi să creăm o atmosferă specială. La Queen Elizabeth Hall, spectatorii stăteau pe scaune astfel încât era clar – lucru neobişnuit pentru un concert rock – că mai degrabă vor asculta şi vor privi decât vor dansa. O mare parte din spectacol a fost improvizată. Am avut piese din repertoriul nostru obişnuit şi am cântat în premieră

„See Emily Play” („You'll lose your mind and play games for May…”), dar cele mai multe au fost alese ca vehicule, precum „Interstellar Overdrive”, pentru a acţiona ca un cadru în interiorul căruia ideile se schimbau în permanenţă. Toată lumea şi-l aminteşte pe Syd pentru compoziţiile sale, dar el merită, probabil, la fel de mult credit pentru concepţia sa radicală despre muzica rock improvizată.

Aveam lumini suplimentare şi o maşină de făcut baloane, precum şi proiectoarele de diapozitive obişnuite, care, pentru a obţine vreun fascicol de lumină, trebuiau instalate chiar în mijlocul stalurilor. Asta cerea o oarecare improvizaţie tehnică şi juridică, întrucât, pe-atunci, mixajul sunetului şi al luminilor era controlat de la marginea scenei. Amplasarea pupitrului de sunet şi lumini în mijlocul sălii avea să devină o practică standard abia peste câţiva ani.

IT a scris că evenimentul a fost „cu adevărat bine gândit… un veritabil concert de muzică de cameră pentru secolul XX. Curăţenia sălii însăşi a fost perfectă pentru oamenii foarte amestecaţi din mass-media”. Este mare păcat că nu am putut să profităm de această primire şi să evităm corvoada anului următor de a susţine nenumărate spectacole de rutină.

Coordonatorul de Azimut, care şi-a făcut pentru prima oară apariţia la „Games for May”, era un aparat acţionat de Rick, pe care ni-l construise Bernard Speight, un inginer de la Abbey Road. Erau două canale, fiecare cu un joystick, unul pentru orga Farfisa, celălalt pentru efectele de sunet. Dacă un joystick era în poziţie verticală, sunetul era direcţionat pe centru, dar dacă-l mutai pe diagonală, ar fi trimis sunetul în difuzorul din acel colţ al sălii. Rick putea să trimită sunetele din orgă să se învârtă în jurul sălii sau să facă asemenea unor paşi – al căror sunet era redat de un magnetofon Revox – să pară că merg dintr-o parte în alta. Nimeni nu-şi aminteşte cine a inventat numele aparatului, dar Oxford English Dictionary defineşte un azimut ca „bolta

cerească ce se întinde între zenit şi orizont, pe care îl taie în unghi drept”. Părea destul de bine formulat, mă gândeam eu.

Pe de altă parte, ni s-a interzis să mai cântăm vreodată la Queen Elizabeth Hall nu din cauza vreunor fani surescitaţi care au rupt scaunele, ci din cauza unui membru al echipei tehnice, îmbrăcat ca un mare amiral al flotei, care a aruncat petale de flori pe coridoare. Conducerea sălii a considerat asta ca un pericol potenţial pentru sănătatea acelor persoane din public mai puţin sigure pe picioare…

Era un lucru tipic pentru lipsa de respect şi, adesea, pentru ostilitatea directă, care existau între trupele de rock şi managementul sălii. În materie de siguranţă şi iluminat, ei impuneau nenumărate reguli meschine, unele justificate, altele doar pentru a-şi arăta clar dezaprobarea. Una care pe noi ne-a deranjat în mod special a fost cea prin care administraţia cerea un grad mai mare de iluminare a sălii pentru spectacolele rock decât pentru alte spectacole, lucru care ne afecta foarte tare pentru că impactul jocului nostru de lumini ar fi scăzut dramatic. O puşcă cu aer comprimat era folosită uneori pentru a ne asigura că iluminatul sălii a fost modificat după gustul nostru. De fapt, era *de rigueur* să fii interzis în toate marile săli şi, cum zice Andrew King, le spuneai întotdeauna tuturor că erai interzis chiar dacă nu fuseseşi. Cred că, la fel ca aproape toate celelalte grupuri, şi noi am fost, pentru o scurtă perioadă, interzişi „pe viaţă” la Albert Hall…

„Arnold Layne” primise şi el o interdicţie din partea posturilor de radio pirat Radio London şi Radio Caroline, precum şi de la BBC, ceea ce făcea cu adevărat dificilă promovarea lui, întrucât, în perioada aia, nu exista decât o mână de staţii de radio care emiteau. Interdicţia se datora unor vagi aluzii în versuri care puteau fi interpretate, dacă te străduiai foarte tare, ca o celebrare a „perversiunii sexuale”. Bineînţeles că, nu mult după aceea, BBC nu a

reuşit deloc – şi cu o naivitate încântătoare – să găsească ceva sexual în versurile lui Lou Reed „Walk On The Wild Side”. Acum pare absurd – şi minunat de desuet, dată fiind natura ultraexplictă a versurilor în secolul XXI –, dar atunci exista încă o mare sensibilitate din partea cenzurii. Lordul Şambelan şi-a păstrat puterea asupra teatrelor londoneze până în 1967, şi chiar şi în 1974 trebuia să obţinem aprobări din partea Comisiei Britanice a Cenzorilor de Film pentru filmele care însoţeau spectacolele noastre live (şi, în mod bizar, inclusiv o dispensă specială pentru a nu trebui să apară pe ecran aprobarea cenzorului înainte de începerea filmului, ceea ce i-ar fi stricat efectul).

În orice caz, să fii difuzat la radio era dificil, întrucât timpul de emisie era încă foarte limitat. Uniunea Muzicienilor ajunsese la o înţelegere cu BBC prin care restricţionase numărul de discuri ce puteau fi transmise la radio la 40 de ore pe săptămână. Aranjamentul acesta le permitea muzicienilor care alcătuiau orchestrele radio să cânte în direct multe ore. Câtă vreme cântecul nu era decât o piesă simplă cu un solo de trompetă, a fost în regulă, dar când au încercat să recreeze „Purple Haze”, a fost echivalentul fonic al unui ciung care pune tapet.

Confruntaţi cu aceste obstacole, opţiunea noastră – şi a oricărei altei formaţii care spera să se bucure de succes în Top 20 – era să umflăm cifra de vânzări. Într-o epocă anterioară informaţiilor electronice de la punctul de vânzare, sistemul era foarte simplu: se ştia foarte bine care magazine îşi mânăreau declaraţiile pentru a indica vânzări record şi diverse persoane erau trimise la punctele de vânzare relevante ca să cumpere fără încetare single-ul ales. Aparent, trebuia să fii foarte atent în biroul unei astfel de persoane. Un dulap deschis din greşeală putea provoca răniri grave, pentru că din el se revărsa o cascadă de discuri nou-nouţe. Pentru 100 de lire, un specialist în domeniu şi-ar fi încărcat maşina sport cu flori şi ciocolată şi

ar fi pornit-o prin magazinele de discuri ca să le convingă pe fetele de la tejghea să ajusteze cifrele vânzărilor, lucru pe care ele erau încântate să-l facă.

Lansat în martie 1967, „Arnold Layne” ajunsese pe locul 20 în topurile din Marea Britanie. Pentru continuare, a fost ales „See Emily Play” şi am încercat să-l înregistrăm la Abbey Road. Numai că nu am putut să reproducem sunetul lui „Arnold Layne” şi ne-am dus înapoi la Sound Techniques ca să recreăm formula magică, ceea ce l-a făcut pe Joe Boyd să zâmbească batjocoritor.

Când a ieşit „Emily”, câştigaserăm nişte avantaje suplimentare din interzicerea lui „Arnold Layne”. Cred că posturile de radio erau puţin ruşinate şi se părea că lucrurile ar fi putut să ia o întorsătură şi mai urâtă dacă nu se vedea că primeau şi chestiile astea noi, tinere şi deştepte. Toate staţiile de radio difuzau înregistrarea şi, după două săptămâni, eram pe locul şaptesprezece. Această poziţie în clasamentul Top 20 ne dădea dreptul la o apariţie la *Top of The Pops*. Asta a marcat o treaptă nouă şi importantă pe scara ascensiunii noastre şi ne-a dat, cu adevărat, vizibilitate. Să fim văzuţi de publicul unei televiziuni naţionale ne afecta direct puterea de atracţie şi, astfel, capacitatea noastră de a ne câştiga existenţa ca trupă live. „VĂZUŢI LA TELEVIZOR” era echivalent cu cel puţin încă 100 de lire pe seară.

Cea mai mare parte a zilei am petrecut-o făcând planuri, cu machiajul, călcatul hainelor la modă, spălatul şi aranjatul părului, toate la sediul bine echipat al BBC-ului din Lime Grove. Unul dintre lucrurile pe care echipa tehnică le-a descoperit repede era că, întrucât cei de la coafură şi machiaj nu ştiau cine făcea parte din formaţie, puteau să intre şi ei, să stea la palavre cu fetele şi să aibă părul spălat, tuns şi uscat cu foenul. Rar mi-a fost dat să văd o echipă tehnică atât de strălucitoare ca cea care bântuia în seara aia pe coridoarele de la BBC.

Cu toate astea, am simţit că, în sine, spectacolul a fost aproape un eşec. Să mimezi este, în cel mai bun caz, o idee destul de proastă, iar acesta n-a fost chiar cel mai bun caz. Să mimezi a reprezentat întotdeauna o corvoadă, mai ales pentru un baterist. Ca să menţii scăzut nivelul sunetului trebuia să încerci să nu loveşti deloc membrana tobei sau doar să foloseşti marginile ei. Ambele metode arătau foarte ciudat. În anii următori, tot exerciţiul ăsta scârbos avea să includă folosirea unor cinele şi tampoane de plastic. La asta se adăuga şi toată adrenalina interpretării, fără nicio activitate fizică sau vreun răspuns din partea unui public real care să o absoarbă. Aşa că, în comparaţie cu spectacolul, lipsa totală de entuziasm de după era demoralizantă. Presupun că mă aşteptam ca lumea să se schimbe după ce am apărut la televizor. Sigur eram de-acum adevărate staruri pop? Se părea că nu. Lumea mergea mai departe ca şi înainte, iar noi fuseserăm într-un alt loc îngrozitor unde publicul încă ne ura, dar presupun că, cel puţin, ne ura ca „VĂZUŢI LA TELEVIZOR!”

În săptămâna următoare, piesa era pe locul cinci, aşa că ne-am dus şi am mai făcut-o o dată… A treia apariţie a fost planificată, dar Syd ne-a pus beţe-n roate refuzând să cânte şi dându-ne un semn despre necazurile care ne aşteptau. Motivul formulat a fost că „dacă John Lennon nu trebuie să cânte la *Top Of The* Pops, eu de ce ar trebui să o fac?”

Orice şansă a piesei de a deveni Numărul Unu era în afara discuţiei Procol Harum scosese „A Whiter Shade of Pale” exact în acelaşi timp şi nu s-ar fi mişcat de pe locul întâi. În fiecare săptămână ne uitam disperaţi la clasament fiind tot mai siguri, de acum, că toată lumea trebuia să fi cumpărat o copie a lui „Whiter Shade” – dar chiar şi dacă ar fi făcut-o, în mod clar fie aveau probleme cu memoria pe termen scurt, fie doreau să aibă două copii. (Gary Brooker de la Procol trecea în revistă single-urile din *Melody Maker*: a ochit imediat „Emily”. „Pink Floyd. Pot să-i recunosc după

sunetul oribil al orgii…”)

Succesul comercial ne atrăgea pe toţi, mai puţin pe Syd. Norman Smith – care era acum producătorul nostru oficial EMI – îşi aminteşte că, atunci când s-a discutat despre alegerea unei piese după „Arnold Layne” şi că single-ul ar putea fi „See Emily Play”, Syd a reacţionat ca şi cum cuvântul „single” era un concept urât. Deşi era fericit să se joace cu idei muzicale antrenante, ura orice idee ce avea legătură cu „comercialul”.

Norman Smith fusese trimis de EMI să supravegheze înregistrarea lui „See Emily Play” la Sound Techniques şi să producă sesiunile de înregistrări la primul nostru album, *The Piper At The Gates of Dawn,* care au avut loc la Abbey Road, începând din luna martie 1967. După ce a încercat, cum spune el, „să devină un muzician faimos de jazz”, Norman a candidat pentru o slujbă la EMI atunci când a văzut în *The Times* un anunţ că se căutau ingineri începători. Vârsta limită era de 28 de ani, iar Norman avea vreo 35, aşa că s-a întinerit cu şase ani şi, spre surprinderea sa, a fost chemat la un interviu alături de peste 100 de alţi solicitanţi. Întrebat de unul dintre intervievatori ce credea despre Cliff Richard, care tocmai se lansa în perioada aceea, Norman a fost departe de a fi elogios faţă de Cliff. Intervievatorii, încă o dată spre surprinderea sa, au tins să fie de acord cu el. Şi Norman a fost ales ca unul dintre cei trei ucenici.

De acum înainte, era pregătit să măture podelele, să se spună să dea o fugă să ia un pachet de ţigări sau să facă nişte ceai şi, uneori, să apese pe un buton la ordinele vreunui inginer. Şi-apoi, într-o bună zi, „au venit tipii ăştia patru cu tunsori haioase”. Beatles ajunseseră la Abbey Road şi, din pură întâmplare, Norman a fost însărcinat cu înregistrarea testului lor – după care şi-a spus în mintea lui: „E ultima dată când vă vedem, băieţi, pentru că nu sunteţi cine ştie ce, ca să nu o spun altfel”. The Beatles n-au fost

de acord, iar Norman i-a înregistrat până la sfârşitul lui *Rubber Soul.*

Norman aspirase dintotdeauna să fie producător şi, după ce George Martin a plecat de la EMI ca să înfiinţeze studiourile AIR, i s-a cerut să preia firma Parlophone. Ca răspuns la avalanşa sa iniţială de scrisori de prezentare, a primit un telefon de la Bryan Morrison care-i cerea să arunce o privire la o formaţie numită Pink Floyd. Norman şi Beecher Stevens – care abia intrase la EMI ca şef al A&R – nu se văzuseră la faţă şi fiecare încerca să-şi delimiteze teritoriul. Faptul că amândoi voiau să semnăm cu EMI a fost în favoarea noastră, întrucât ei, independent unul de altul, au tras tare ca noi să ne alăturăm firmei. Norman îşi aminteşte că şefilor le-a trebuit un timp până să fie convinşi cu privire la grupul ăsta necunoscut, iar avansul de 5000 de lire era o sumă uriaşă pentru perioada aceea. Când, în cele din urmă, au fost de acord, i-au spus lui Norman – eventual în glumă – că putea să ne ia pe noi, dar slujba sa era pe muchie.

Cred că Norman a văzut în noi oportunitatea sa de a deveni un alt George Martin. Era interesat, ca şi noi, să folosească la maximum dotările studioului, era foarte blajin şi un muzician cu adevărat capabil. Dar cel mai important lucru pentru noi, el era mai încântat să ne înveţe decât să-şi protejeze poziţia conferindu-i procesului de producţie vreo aură mistică.

Pentru înregistrările noastre, Norman era asistat de Peter Brown, un inginer experimentat de la EMI şi, din nou, un om care lucrase ani de zile în studiouri, le văzuse pe toate şi le făcuse pe cele mai multe el însuşi. La una dintre primele sesiuni, împinşi de Peter şi de Andrew, am trecut prin repertoriul nostru pentru a selecta câteva piese ca să începem înregistrările şi să ne impresionăm noii noştri tovarăşi. Din păcate, cu o zi înainte, toţi avuseseră sesiuni până noaptea târziu. După 30 de minute, Peter Brown a

adormit pe consolă, iar Norman îşi aminteşte că a urmat şi el la scurtă vreme.

Dată fiind lipsa noastră de experienţă în studio, am fost extrem de norocoşi să avem pe cineva ca Norman. Era încă un lucru rar ca muzicienilor să li se permită să se apropie de pupitrul de mixaj şi nu era ceva neobişnuit să fie aduşi muzicieni de sesiune de înregistrări pentru a economisi timpul de studio: Beatles începuseră să schimbe asta prin faptul că succesul lor convinsese companiile de înregistrări să se amestece din ce în ce mai puţin. Aproape toate formaţiile care au venit după Beatles le datorează o imensă recunoştinţă pentru a fi creat un context în care muzica pop era creată de artişti şi nu construită pentru ei.

Din prima zi, Norman ne-a încurajat să ne implicăm în întregul proces de producţie. Ştia de interesul nostru pentru ştiinţa şi tehnologia de înregistrare, într-o perioadă în care, după cum spune el, „cele mai multe dintre formaţii nu încercau decât să facă şi ele parte dintre suporterii Mersey Sound”[19].

Studiourile Abbey Road (oficial, studiourile EMI) erau un amestec ciudat de conservatorism şi radicalism. Compania avea şi un uriaş departament de inginerie unde îşi construiau propriile lor aparate de înregistrare, pupitre de mixaj şi echipamente periferice. Înregistrarea se făcea pe magnetofoane cu patru canale şi apoi era mixată pe bandă mono sau stereo de V4. Toată editarea era făcută de practicanţi care foloseau mici foarfece din alamă pentru a preveni orice magnetizare ce afecta sunetul. Întreaga clădire era zugrăvită în exterior într-o nuanţă de verde despre care nu pot să-mi imaginez decât că a fost inspirată de sediul KGB-ului de la Lubyanka.

La fel ca BBC, acest tip de organizaţie a produs o mulţime de ingineri buni. Ei deveniseră foarte versaţi în

---

[19] Gen muzical specific trupelor rock din Liverpool în anii 1950–1960 (n.r.).

tehnicile cerute pentru a înregistra orice fel de instrument şi de ansamblu şi erau pregătiţi să înregistreze muzică rock într-o zi şi pe Herbert von Karajan cu o orchestră de 80 de persoane, a doua zi.

Exista totuşi o separaţie clară între clasic şi pop la nivelul eşaloanelor superioare; deşi discurile pop finanţau înregistrările clasice, cei care le creau erau trataţi ca simpli soldaţi de către cei cu grade mari. Preşedintele, sir Joseph Lockwood, trebuie să primească mult respect pentru că a pus capăt acestei ierarhii învechite. Pentru a pune lucrurile în context, cu doi ani înainte ca el să vină la EMI, conducerea decisese că discurile long-play nu aveau „niciun viitor”.

Una dintre caracteristicile unui astfel de studio bine echipat precum Abbey Road era că, întrucât maşinile pentru efecte electronice nu fuseseră încă inventate, imperiul deţinea cantităţi mari de instrumente care erau împrăştiate prin studiouri. Piane Bell, orgi Hammond, clavinete, timpane, gonguri, triangluri, blocuri chinezeşti, clopote de templu şi eolifoane erau acolo pentru a fi folosite (şi pot fi auzite de la un capăt la altul pe *Piper* şi *A Saucerful of Secrets,* precum şi pe multe discuri ale lui Beatles, cred). Aveam, de asemenea, la dispoziţie o mare arhivă de efecte sonore, precum şi camere de ecou, construite în acest scop, pavate cu faianţă, pe care noi le apreciam în mod deosebit pentru înregistrarea paşilor.

Deşi memoria mea îmi spune că înregistrările pentru *Piper* au mers destul de lin, că toţi erau entuziasmaţi şi că Syd părea a fi mai relaxat şi atmosfera mai concentrată, Norman Smith este de altă părere. „Pentru mine, n-a fost niciodată uşor. Mereu am simţit că tot timpul merg pe gheaţă, trebuia să fiu foarte atent la ce îi spuneam lui Syd. El a fost mereu extrem de fragil. Era posibil ca el să fi găsit o pistă vocală şi eu să mă fi dus la el şi să-i spun: «OK, Syd, în principiu a fost bine, dar ce zici de bla, bla, bla?» N-am

primit niciodată vreun răspuns, doar «Îhî, îhî». Dădeam din nou drumul la bandă şi el cânta exact la fel. Puteam să facem şi 100 de duble pentru canalul de voce şi ar fi fost întotdeauna la fel. Exista o anumită rezistenţă în mintea omului”.

Terminam cântecele într-o zi sau două în studio, unde sesiunile erau foarte clar reglementate – calupuri de trei ore, dimineaţa, la prânz şi seara, cu pauze de prânz şi pauze de ceai strict respectate –, iar apoi, în restul săptămânii, ne duceam să facem nişte cântări. Uşurinţa cu care înregistram se datora, în parte, eficienţei cu care înregistraserăm setul live şi, ascultat acum, *Piper* îţi dă cât de cât o idee despre piesele pe care le cântam la UFO şi la Roundhouse, deşi versiunile de studio – pentru a îndeplini cerinţa de trei minute pentru o piesă – erau inevitabil mai scurte, cu solouri construite mai concis.

Cu toate acestea, unele dintre cântecele mai fanteziste de pe album s-ar putea să fi fost scoase intenţionat de pe listă atunci când ne-am confruntat cu mulţimi ameninţătoare în locuri precum California Baliroom: Dumnezeu ştie ce ar fi făcut cu gnomul numit Grimble Gromble. Să găsim alte cântece care să le înlocuiască nu era, totuşi, o problemă. Andrew îşi aminteşte că „Syd compunea în mare viteză. Cântecele curgeau din el, cum se întâmpla adesea; există un punct în care scrierea erupe brusc. Unii oameni pot să-i facă faţă, alţii nu”.

„Interstellar Overdrive” este un exemplu de piesă care pe vinil (aşa cum a fost) este o versiune prescurtată a celei cântate în concerte. „Interstellar” a format elementul central al show-urilor noastre live după Powis Garden. Construită în jurul laitmotivului lui Syd, piesa va fi, în general, cântată cu diferite elemente structurate în aceeaşi ordine de fiecare dată. Pe album durează mai puţin de zece minute; live ar fi putut să dureze şi 20 de minute. Şmecheria consta în a reconstrui aceste cântece pentru ca

ele să nu depăşească limitele unui cântec tradiţional. O problemă în plus era că, în cadrul unei interpretări live, existau, inevitabil, momente bune şi momente rele de fiecare dată când cântecul era interpretat, mai ales la secţiunile de improvizaţie. Pe de altă parte, o înregistrare trebuie să fie capabilă să suporte ascultări repetate. Cele două versiuni sunt, cu siguranţă, poveşti foarte diferite.

Pe celelalte cântece, mai structurate, Norman a putut să-şi pună amprenta abilităţilor sale de producător, adăugând aranjamente şi armonii şi folosind efecte ce puteau fi realizate cu ajutorul pupitrului de mixaj şi al echipamentului periferic. De asemenea, el a contribuit şi la dezvăluirea tuturor posibilităţilor pe care le conţinea colecţia de instrumente şi efecte de sunet de la Abbey Road. În momentul în care ne-am dat seama de potenţialul lor, am început rapid să introducem tot felul de elemente exterioare, de la vocea de radio din „Astronomy Domine" şi până la ceasurile din outro-ul[20] de la „Bike". Acest flirt cu „musique concrete" nu a fost în niciun caz unic – George „Shadow" Morton folosise deja o motocicletă în „The Leader of The Pack" a trupei Shangri-Las –, dar era ceva relativ nou în acel moment şi, de atunci încoace, a devenit un element obişnuit în procesul nostru de creaţie.

Întrucât Norman lucrase cu Beatles, era de aşteptat ca, într-o anumită etapă a înregistrării, să obţinem o audienţă la eminenţele lor. Dincolo de orice altceva, beneficiam şi ei, şi noi de resursele studioului Abbey Road şi, prin urmare, acesta aproape că devenise o reşedinţă pentru ambele formaţii. Când ne-am dat seama că voiam să petrecem mai mult timp în studio, ne-am renegociat înţelegerea cu EMI, reducându-ne procentul nostru de la opt la cinci la sută în schimbul timpului nelimitat de studio.

---

[20] *Outro* sau uneori *extro* reprezintă epilogul unei compoziţii muzicale, termen aflat în opoziţie cu intro, care reprezintă începutul unei piese muzicale (n.r.).

Am fost introduşi în Studioul 2, unde Cei Patru Fabuloşi erau ocupaţi cu înregistrarea la „Lovely Rita”. Muzica suna minunat şi incredibil de profesionist, dar, tot aşa cum supravieţuiserăm celui mai prost dintre concertele noastre, eram mai degrabă entuziasmaţi decât complet zdrobiţi de experienţa asta. Este greu de explicat cât de încrezători am reuşit să rămânem ţinând cont de lipsa noastră de experienţă şi de competenţă tehnică.

N-am avut niciun fel de glume cu Beatles. Stăteam umili (şi umiliţi), în spatele camerei de control, în timp ce ei lucrau la mixer şi, după ce s-a scurs o perioadă adecvată (şi stânjenitoare) de timp, am fost din nou trimişi la plimbare. De fiecare dată când Beatles veneau la Abbey Road, exista un sentiment clar de sărbătoare pentru că anturajul le crea un microclimat exotic între pereţii studioului.

Piper a fost lansat în august 1967. Peter Jenner era impresionat de contribuţia lui Norman Smith: „Norman era mare. A reuşit să facă un disc fantastic, foarte comercial, condensând ceea ce făcea Pink Floyd în trei minute, fără să distrugă muzicalitatea ciudată sau natura excentrică a compoziţiei lui Syd”. Cu toate acestea, Peter tot nu ştie ce anume a vândut albumul. „Nu mă interesau decât single-urile, n-am nicio idee cum de-a reuşit albumul – o dovadă a naivităţii mele.” Când a ieşit albumul, însă, mişcarea underground, care ne susţinuse pe drumul nostru, începea să se clatine sub măcelul presiunii comerciale.

Comunitatea de afaceri se agăţase de noua nebunie faţă de psihedelic şi orice spectacol pop, orice petrecere sau serbare era acum anunţat ca un freak-out. Până şi ortografiile alternative erau ceva ce putea să atragă atenţia. Pe la jumătatea lui aprilie, împreună cu Peter şi Andrew ne simţiserăm obligaţi să publicăm o parodie de anunţ intitulat „Freak Out, Schmeak Out” ca să facem mişto de ei, dar, chiar şi aşa, promoterii care voiau să fie consideraţi la modă sau erau pur şi simplu proşti, nu au

prins gluma şi afişele lor continuau să folosească într-o veselie fraza „Vino, fă-te praf, dispari” – o variaţiune după „Aprinde-te, intră în atmosferă, cară-te” („Turn on, tune in, drop out”) a lui Timothy Leary, gurul LSD-ului. Conceptul original că fiecare îşi poate crea propria distracţie fusese deja împins la perete în favoarea unui produs care putea fi vândut.

Iniţiatorii undergroundului erau şi ei atacaţi. Într-o demonstaţie de forţă din partea establishmentului, *IT* fusese chemat în instanţă sub acuzaţia de obscenitate. Hoppy fusese închis pentru posesie de marijuana şi trimis la Wormwood Scrubs pentru şase luni, severitatea pedepsei sale generând o mare revoltă. Publicul de la UFO se schimbase: deşi Joe Boyd – promoterul mereu isteţ – îi avea pe The Move şi pe Floyd care, în iunie, aduceau mulţimi uriaşe weekend după weekend, audienţa pe care o atrăgeau aceste concerte venea acum mai degrabă să observe fenomenul decât să participe.

O evoluţie neaşteptată a fost că presa tabloidă prinsese ideea unei contraculturi periculoase şi pusese laba pe ea. La începutul anului, *News Of The World* publicase un articol despre chestiile sordide care aveau loc la UFO – articol din cauza căruia clubul avusese probleme mari – şi îi menţionase pe subversivii ăia periculoşi, Pink Floyd. Brusc, asta însemna sex, droguri şi rock-and-roll. Extrem de iritant era faptul că eu nu experimentasem niciunul dintre lucrurile astea bune despre care vorbeau. De fapt, articolul nu reuşise să dezvăluie nimic important şi raportase greşit că ne refeream la noi înşine ca „devianţi sociali”. Cuvântul „deviant” a fost adesea un declanşator pentru jurnaliştii de la tabloide; în acest caz, ziaristul devenise foarte agitat văzând expresia „devianţi sociali” pe unul dintre afişele noastre. Ceea ce nu înţelesese el era că asta nu ne descria pe noi înşine, ci era numele trupei care cânta în deschidere, un grup condus de Mick Farren. Au fost chemaţi avocaţii şi,

după aceea, a avut loc o întâlnire. Am trecut prin chestiile obişnuite gen Dl. Drăguţ şi Dl. Nasol şi am acceptat docili scuzele standard apărute cu litere de-o şchioapă... pe ultima pagină a ziarului.

Presa ratase adevărata poveste: că solistul, chitaristul şi compozitorul nostru începuse să se facă praf de-a binelea. Noi vedeam asta, dar, din punctul nostru de vedere, Syd avea zile bune şi zile proaste, însă zilele proaste păreau să fie tot mai numeroase. Orbiţi de dorinţa noastră de a fi o formaţie de succes, eram hotărâţi să ne convingem pe noi înşine că va ieşi din faza asta. Alţi oameni din jurul nostru aveau o imagine mai clară a lucrurilor. June Child a fost foarte clară în privinţa asta: „Syd lua o grămadă de acid. Foarte mulţi pot să ia nişte acid şi să facă faţă situaţiei, dar dacă faci trei sau patru *trip-uri* într-o zi şi o faci în fiecare zi...”

Syd locuia într-un apartament pe Cromwell Road, pe care Peter Jenner şi-l aminteşte ca „apartamentul dezafectat în care Syd se droga cu acid”. Noi nu ne-am aventurat niciodată înăuntru – doar îl luam pe Syd la repetiţii sau concerte şi nu am intrat în contact cu ceilalţi locatari. Umbla zvonul că nu trebuia să accepţi niciodată o băutură acolo, nici măcar un pahar cu apă, dacă nu ţi-l turnai tu însuţi, pentru că erau droguri în orice recipient. Nu era lumea pe care noi, ceilalţi, o frecventam. Pe atunci, Roger, Rick şi cu mine eram încă loiali culturii studenţeşti a berii şi, ocazional, a tăriilor. Eram mult mai conştienţi de efectele pe care stilul de viaţă al lui Syd le avea asupra concertelor noastre.

La „14-Hour Technicolour Dream”, Syd fusese la fel de obosit ca şi noi, dar simptomele lui au fost mult mai severe. June Child avusese grijă de el: „În primul rând, nu puteam să-l găsim pe Syd, apoi l-am găsit eu într-o cabină şi era atât de... dus. Roger Waters şi cu mine l-am ridicat în picioare şi l-am dus pe scenă. Avea o chitară albă şi i-am

pus-o la gât; a păşit pe scenă şi, bineînţeles, publicul l-a menajat, pentru că îl iubea. Formaţia a început să cânte şi Syd stătea acolo, nemişcat. Cu chitara la gât şi cu mâinile atâmându-i în jos”.

La scurt timp după asta, eram programaţi să cântăm la Windsor Jazz Festival. Am fost forţaţi să anulăm. Mesajul trimis presei muzicale a fost că Syd suferea de „epuizare nervoasă”. Când a trebuit să ne retragem, organizatorii l-au trimis în locul nostru pe bietul Paul Jonnes. Paul se despărţise de curând de Manfred Mann şi se bucura de o carieră solo de succes cântând R&B. A intrat în scenă strigând „Vă place muzica soul?” „NU!!!”, a tunat mulţimea de copii ai florilor[21] adunată acolo şi a urmat o grindină de mărgele şi cutii de bere. Între timp, noi reacţionam la aceste anulări cu supărare şi furie, iar managementul încerca să formuleze un plan de acţiune.

După multe discuţii şi nu prea multă acţiune, mai ales pentru că existau extrem de puţine informaţii despre cum să faci faţă problemelor cu drogurile, Peter i-a aranjat lui Syd o întâlnire cu eminentul psihiatru R.D. Laing. Cred că Roger l-a dus pe Syd cu maşina până în North London pentru consultaţie, dar cum Syd a refuzat să meargă până la capăt, nici Laing nu prea a avut cum să continue. Dar a făcut o observaţie provocatoare: da, s-ar putea ca Syd să fie deranjat, poate chiar nebun. Dar poate că noi ceilalţi eram cauza problemei, urmărindu-ne dorinţa de a reuşi şi forţându-l pe Syd să urmeze ambiţiile noastre. Poate Syd era, de fapt, înconjurat de oameni nebuni.

Roger l-a sunat şi pe fratele lui Syd, spunându-i că eram extrem de îngrijoraţi pentru el – fratele lui a venit la Londra şi s-a dus să-l vadă pe Syd, ca apoi să ne spună că el credea că totul era în regulă. Asta era o reacţie recurentă. Ar fi multe de spus despre starea lui Syd, dar atunci el avea

---

[21] Gen muzical specific trupelor rock din Liverpool în anii 1950–1960 (n.r.).

o perioadă bună, productivă şi noi ne-am gândit că gata, super, şi-a revenit.

În cele din urmă, s-a decis să-l trimitem pe Syd în Formentera, o insulă mică lângă Ibiza, împreună cu proaspătul doctor Sam Hutt, care se ducea acolo în vacanţă pentru a se gândi la propriul viitor. Sam era medicul de casă al mişcării underground, apropiat de consumatorii de droguri şi de muzicieni: ca şi în cazul lui Boeing Duveen And The Beautiful Soup şi, mai târziu, al lui Hank Wangford, Sam era capabil să prezinte şi punctul de vedere al pacientului. „Eram un doctor foarte în ton cu vremurile. Ţinuta pe care o purtam în spital în Vara Dragostei – în loc de halat alb, o jachetă fără mâneci, lungă până la genunchi, din mătase indiană roz, cu ceva care arăta ca nişte pete de spermă, purpurii pe ea şi cu o bordură de mătase aurie. Şi cu ciocate William Morris."

Ne-am anulat în mare grabă concertele programate pentru luna august şi le-am înghesuit pe toate într-o lună. Syd a plecat în Formentera însoţit de prietena sa, Lindsay Comer, Rick şi Juliette, Sam Hutt, soţia sa şi bebeluşul lor. Roger şi Judy stăteau în Ibiza, la mică distanţă cu feribotul. Nu a fost un succes: Syd nu dădea semne de ameliorare, ci, dimpotrivă, avea izbucniri ciudate de violenţă. Într-o noapte, când bântuia o puternică furtună electrică, turbulenţa de afară a reflectat frământarea lăuntrică a lui Syd – Juliette îşi aminteşte că Syd încerca literalmente să se urce pe pereţi.

O istorie personală între timp, în Anglia, continuam să facem planuri de viitor pentru formaţie. Roger le spusese celor de la *Melody Maker.* „Suntem frustraţi în acest moment de faptul că, pentru a rămâne în viaţă, trebuie să cântăm în tot felul de locuri şi localuri care nu sunt foarte adecvate. Noi, toţi, ne iubim muzica. Asta e singura forţă călăuzitoare pe care o avem în spate. Nu mai putem continua să cântăm în cluburi şi săli de bal. Vrem un spaţiu

virgin şi ne-a venit ideea să folosim un cort mare”. Exista viziunea unei căi de urmat, dar părea să nu existe nicio cale prin care să o putem realiza.

Când, după şederea în Formentera, Syd nu s-a întors într-o formă mai bună, ne-am aruncat orbeşte în muncă. Am reuşit – destul de greu – câteva cântări în septembrie în Marea Britanie şi Olanda şi ne-am dus la Studiourile De Lane Lea să înregistrăm ultimele, şi uşor dezechilibratele, cântece ale lui Syd. Şi, mai presus de toate, ne pregăteam cu înfrigurare pentru primul nostm turneu în SUA. Eram programaţi în deschidere la Bill Graham’s Fillmore în San Francisco, pe 26 octombrie, dar călătoria nu a decurs lin. Andrew King spune că el fusese îngrijorat de tot ce avea de-a face cu turneul ăsta. Temerea sa a fost întemeiată.

Când Andrew a ajuns înainte la New York să se întâlnească cu agentul şi să semneze contractele pentru turneu, acesta a deschis cu nonşalanţă un sertar şi i-a dat lui Andrew un pistol, pentru uz personal în timpul turneului. Andrew, neobişnuit cu arme de foc, l-a întrebat dacă era necesar. „Nu trebuie să-l iei, puştiule. Dacă nu vrei să-l foloseşti, îl pun înapoi în sertar.” Nici cea mai dură parte a turneului de promovare din Anglia nu a mers vreodată atât de departe.

După aceea, Andrew s-a îndreptat către Coasta de Vest. Permisele noastre de muncă nu sosiseră, ceea ce însemna că aveam să ratăm concertele de deschidere. Andrew îşi aminteşte că stătea în birourile legendarului şi colericului impresar Bill Graham, ascultând cum Bill îl beşteleşte pe vreun nefericit de director executiv al unei case de discuri, în numele trupei Jefferson Airplane al cărei manager era. După ce a închis telefonul, şi-a îndreptat atenţia către britanicul ăsta tânăr şi fără experienţă, a cărui formaţie nu era capabilă nici măcar să se arate la faţă. „Trupele cântă întotdeauna pentru Bill Graham”, a răcnit el.

Între timp, la Londra, noi nu puteam face altceva decât

să aşteptăm de la o zi la alta să auzim dacă era gata hârţogăraia şi dacă puteam sau nu să prindem zborul din seara aia. Am petrecut nenumărate ore stând la ambasada americană din Londra să sosească vizele corecte. Şi acum este nevoie de foarte multe documente pentru turnee, dar închipuiţi-vă cum era atunci – la fel de multă birocraţie combinată cu comunicaţii mai lente şi mai dificile. Erau probleme cu documentele, precum şi cu acordul pentru un schimb cu americanii de la Sam The Sham and the Pharaohs – regulile britanice presupuneau atunci un schimb egal de manifestări artistice între britanici şi americani.

Soluţia lui Bill Graham a fost să-l sune în toiul nopţii pe ambasadorul american la Londra şi a reuşit să grăbească hârţogăria. Ca să ne înlocuiască, i-a angajat pe Ike şi Tina Turner, care au cântat în Bay Area, fiind prima trupă de culoare la Fillmore. Până la urmă, vizele au venit şi am plecat la timp ca să ne ţinem concertele la Winterland, celălalt amplasament din San Francisco al lui Bill. Auspiciile nu erau bune. Înainte de decolare, o stewardesă nervoasă i-a spus lui Syd să stingă ţigara şi, sub privirile ei îngrozite, în loc s-o stingă în scrumieră, el a stins-o pe mochetă. Nu-i de mirare că serviciul pe acel zbor Pan Am a lăsat cumva de dorit. Am ajuns la San Francisco noaptea foarte târziu şi complet epuizaţi, pentru a fi întâmpinaţi nu de ţipetele fan clubului nostru american, ci de Bill Graham, încă furios pentru că se învârtise în cerc atâta timp.

Ne-am reîntâlnit cu Andrew King, care era încă îngrijorat. Intrase în Winterland, o sală de 5000–6000 de locuri, văzuse cât era de mare şi scena sa uriaşă, şi examinând puternicele proiectoare de film de 35 de milimetri, faţă de care echipamentul nostru elementar Aldis de 1 Kilowat pălea. Jocurile obişnuite de lumini ale sălii funcţionau ca instalaţii specializate independente şi erau amândouă la o scară complet diferită şi adaptate mărimii sălii Andrew, cu generozitate şi înţelepciune, a spus că ar fi fost mai bine

„să combinăm resursele”, înţelegând că muşcaserăm mai mult decât puteam spera să mestecăm. De fapt, muşcaserăm suficient încât să mâncăm câteva săptămâni

A doua zi am petrecut-o încercând cu disperare să strângem ceva echipament: nu luaserăm decât chitarele, nimic altceva. Am presupus că s-ar fi găsit acolo un set de tobe. Toate promisiunile de ajutor se evaporaseră în mod misterios. Casa de discuri s-a dovedit a nu fi de niciun ajutor. S-a găsit o clapă pentru Rick şi a fost asamblată o baterie. Compania Premier era englezească şi lucra printr-o reţea de agenţi afiliaţi în State. Dealerul local a fost probabil distrus când i s-a cerut să dea stocul său unei trupe britanice practic necunoscute, ce reprezenta Premier, al cărei cel mai cunoscut andosant, Keith Moon, era renumit pentru apetitul său pentru distrugere când venea vorba despre îmblânzit baterii. Prin urmare, bănuiesc că mi-a dat toate tobele, talgerele şi fitingurile desperecheate care zăceau în fundul depozitului – fiecare element al setului avea altă culoare.

Am ajuns în sfârşit la Winterland şi am avut prima surpriză plăcută a turneului Organizarea era foarte profesionistă, iar ceilalţi muzicieni de pe afiş erau deosebit de primitori şi de entuziaşti faţă de ceea ce cântam, lipsind atitudinea competitivă de genul „spulberă-i pe toţi ceilalţi de pe scenă” cu care eram obişnuiţi în Marea Britanie. Cu toate acestea, deşi eram numiţi „Regii Luminii din Anglia”, spectacolul de lumini a fost, după cum spune Andrew, „de tot râsul. M-am simţit ca un cur, ca să fiu sincer”.

Am cântat în deschiderea celor de la Big Brother & The Holding Company (prima şi excelenta trupă a lui Janis Joplin), Richie Havens, într-un weekend, şi H.R Lovecraft, în weekendul următor. Janis purta legendara sa haină de blană primită de la compania Southern Comfort în semn de recunoştinţă pentru serviciile făcute. Nu sunt sigur dacă asta se datora nivelului de consum personal sau faptului că

lua cu ea pe scenă o sticlă de Southern Comfort, ca un exemplu precoce de promovare a unui anumit produs. Roger îşi luase şi el o sticlă şi i-a oferit şi lui Janis o înghiţitură. La sfârşitul spectacolului, Janis i-a dat-o înapoi – goală.

Audienţa era mai aproape de publicul nostru de la UFO decât de mulţimea de la *Top Rank*. California – şi San Francisco în particular – era întregul centru al idealului hippy. Din păcate, noi nu puteam să fim atât de relaxaţi; chinuiţi de diferenţa de fus orar la sosire, am fost aruncaţi într-o serie haotică de cântări, subfinanţaţi, subechipaţi şi copleşiţi. Şi, ca să pună capac la toate, modul în care Syd a abordat acest spectacol important a fost să-şi dezacordeze chitara în timpul „Interstellar Overdrive” până când i-au căzut corzile.

Însă nu era totul pierdut şi alte câteva cântări, ca cea de la Cheetah Club la Venice, în Los Angeles, au avut mai mult succes. În timp ce în sălile mari nu eram trupa principală – iar celelalte trupe care mai apăreau erau strânse, bine antrenate şi foloseau propriul echipament –, într-un club, ca trupă principală, luminile noastre aveau un real impact şi puteam controla întreaga ambianţă şi stare de spirit, exact aşa cum puteam să făceam la UFO.

Spectacolul de la Cheetah Club a fost ocazia cu care Syd a decis că părul său permanent era prea cârlionţat şi trebuia îndreptat înainte ca el să poată merge mai departe. A trimis pe cineva să-i aducă un tub de gel de păr pe care l-a folosit în cantităţi sănătoase pentru a: corecta problema. Încălţat cu o pereche de cizme verzi extraordinare, încheiate cu benzi de cauciuc, a intrat în scenă şi, din nou, şi-a dezacordat chitara de la prima piesă. Într-un acces de furie, Roger s-a tăiat la mână într-un atac dezlănţuit asupra bassului său. Împrumutase o chitară bass Vox, în formă de pară, căreia îi lipsea o acoperitoare pentru corzi, aşa că s-a tot zgâriat la mână de capetele neprotejate. La sfârşitul

spectacolului, a făcut chitara bucăţi. Proprietarul ei, aparent încântat, a pus calm piesele într-o geantă. În ciuda acestui incident, a fost un concert tare. Publicul ne iubea, ca şi neobişnuita trupă care a deschis spectacolul, Lothar and the Hand People. Se pare că, în realitate, pe niciunul nu-l chema Lothar – acesta era, de fapt, numele thereminului grupului, o remarcabilă invenţie rusească care, atunci când îţi mişcai mâinile în dreptul antenei sale, scotea sunete asemănătoare cu cele produse de *Dr. Who* şi care fusese folosită de Brian Wilson pe „Good Vibrations”. În plus, grupul includea şi câteva tinere foarte nubile. Mi se pare că îmi amintesc că ele n-aveau instrumente, ci doar se unduiau în ritmul muzicii după cum le ducea inspiraţia, într-un mod destul de avangardist.

O parte din promovarea formaţiei se învârtea în jurul televiziunii. Cu ani înainte de MTV, sistemul era ca o trupă să apară în spectacolul vreunei celebrităţi pe atunci în vogă. Prezentatorul, de obicei un cântăreţ popular cu o anumită vârstă, preocupat să-şi prelungească cât putea cariera, cânta vreo două cântece şi apoi îşi invita oaspeţii la poveşti, cu interludii muzicale din partea unora ca noi. Cu Syd care se apropia de o stare catatonică, v-aţi putea gândi că asta nu era o reţetă de succes şi aţi avea dreptate. Syd era dificil, dacă nu chiar nebun. După ce mima perfect cântecul la repetiţie, rămânea acolo, indiferent la înregistrarea efectivă, în timp ce regizorul spunea în zadar: „OK, asta e pe bune”. Astfel, în timp ce Roger şi Rick erau forţaţi să preia părţile vocale, Syd stătea în picioare privind pierdut şi trist în depărtare. După ce am mimat „Emily”, într-un extaz de jenă, am fost poftiţi la o mică discuţie. Dacă ceilalţi invitaţi se aflau în raza microfonului, profitau de ocazie fără niciun fel de milă pentru a prinde timp preţios de imagine, băgând poveşti, glume şi comentarii inepte.

La un alt show, găzduit de Pat Boone, el i-a lăsat frumos

deoparte pe ceilalţi invitaţi ca să se bucure de o discuţie relaxată cu noi. În ciuda câtorva lovituri de picior disperate şi surde din partea noastră, l-a ales pe Syd, de-acum foarte instabil, să converseze cu el. Lumea şi-a ţinut răsuflarea pentru că l-a întrebat pe Syd ce-i plăcea. Noi tremuram de emoţie în timp ce minţile noastre se umpleau de nenumărate răspunsuri nepotrivite. „America”, a spus Syd surâzător. Pat a zâmbit, audienţa a izbucnit în râs şi pe noi ne-a luat transpiraţia şi l-am cărat afară.

Departe de studiourile de televiziune, Syd era ceva mai bine. Venind de la o întâlnire cu Capitol Records, ne-am oprit la intersecţia dintre Hollywood cu Vine. „E drăguţ aici în Las Vegas”, a observat Syd. Mai târziu, la Hollywood Hawaiian, un motel tipic pentru LA, cu cactuşi de neon şi decor ţipător, Roger l-a găsit pe Syd dormind într-un scaun cu o ţigară aprinsă între degete.

Asta a pus capac la toate. Andrew l-a sunat pe Peter la Londra şi i-a spus: „Scoate-ne de aici”. Ne-am îndeplinit obligaţiile pe Coasta de Vest, dar am anulat segmentul de pe Coasta de Est şi am zburat înapoi, direct la o cântare în Olanda. Şi, dacă mai era nevoie de vreo dovadă că negam starea de sănătate mentală a lui, aceasta era. De ce am crezut noi că un zbor transatlantic, urmat imediat de şi mai multe concerte, ar fi fost de ajutor, este cu neputinţă de înţeles.

În Anglia, Bryan Morrison negociase pentru noi un slot în turneul lui Jimmi Hendrix. A fost marea ocazie să-l vedem pe Jimmi Hendrix cântând şi am petrecut ceva timp cu unii muzicieni pe care îi admiram. Până la urmă am descoperit că avem unele lucruri în comun cu alte trupe, mai ales cu Nice, care părea să aibă înclinaţii muzicale similare, dar o tehnicitate uluitoare, iar în cazul clăparului lor, Keith Emerson, mai târziu „E”-ul din ELP (Emerson, Lake & Palmer), vorbeam despre o adevărată virtuozitate.

Acest turneu s-a desfăşurat după un program foarte

strict, scopul principal fiind, cel puţin în ceea ce-l privea pe promoter, să se asigure că fanii lui Jimi primeau ceva de calitate pentru banii daţi şi că, orice altceva s-ar fi întâmplat, slotul său începea la timp. Ca să verifice că nu ne depăşeam cele opt minute alocate, era cineva care stătea pe margine cu un cronometru. Andrew îşi aminteşte că, dacă depăşeam şi cu 30 de secunde, era o lumină de atenţionare, şi, dacă se mai întâmpla o dată, zburam din turneu. Astfel, piesele noastre mai lungi, ca „Interstellar Overdrive”, trebuiau ajustate la sânge. Peter Wynne Willson îşi aduce aminte că, atunci când se aprindeau luminile de scenă ale celor care se ocupau cu organizarea turneului, ale noastre nu mai aveau niciun rost. El încerca să convingă managementul să ceară prin contract ca luminile organizatorilor să fie reduse şi scena să fie prevăzută cu un ecran şi un proiector, dar asta nu avea să se întâmple decât peste câţiva ani.

Syd continua să fie un pericol în libertate (şi unul halucinant). Odată, nici măcar nu a reuşit să ajungă până la sala unde aveam concert. Ne-am dat seama dinainte că nu avea de gând să apară şi am reuşit să-l cooptăm pe Dave O’List de la Nice să cânte. Am avut foarte puţină lumină pe Dave şi, bineînţeles, am cântat „Interstellar Overdrive”. A fost o interpretare perfect acceptabilă şi nu cred că mulţi oameni au observat înlocuirea.

Turneul a fost cu adevărat prima noastră expunere la lumea rock-and-rollului aşa cum ne-o imaginaserăm dintotdeauna. Staruri pop în pantaloni strâmţi şi cu moravuri laxe, însoţiţi de fete care ţipă, în rochii strâmte şi cu moravuri şi mai laxe. Aceasta a fost una dintre rarele – şi nu pot să vă spun cât de rarele – ocazii în care am fost alergaţi pe stradă de fete surescitate. Am avut de atunci încoace o mare înţelegere pentru situaţia dificilă a vulpii, pentru că sunetul asurzitor al copitelor (sau al pantofilor de adolescente) care galopează în spatele tău îţi îngheaţă

sângele în vine. În acest sport de teren – poate mai echilibrat decât de obicei –, rolul vânătorului şi cel al vânatului nu au fost întotdeauna clare întrucât diverşi muzicieni şi anturajul din turneu erau, de asemenea, în plin proces de împerechere... Fetele erau, probabil, abia ieşite din şcoală, dar le puteai vedea în holurile hotelurilor, arătând extrem de mişto, cum îşi ocheau viitoarea pradă.

Exista un autobuz al turneului în care se urca toată lumea ca într-o excursie nebună cu şcoala, cu toţi muzicienii în autobuz, mai puţin headlinerii. Modalităţile noastre de transport recente deveniseră impredictibile. Cu câteva luni în urmă, ni se păruse oportun să cumpărăm un Bentley sub impresia falsă că acesta ar fi un mijloc de transport practic şi că ne-ar îmbunătăţi imaginea.

Şi uite aşa a mai triumfat un alt vânzător de maşini, iar noi am experimentat o motorizare care îţi dădea fiori pentru că niciun mecanic nu a reuşit vreodată să facă frânele să funcţioneze cum trebuie. Roger încă visează la maşina asta şi îşi aminteşte clar cum am plecat de la un concert şi am fost forţaţi să negociem un sens giratoriu conducând de-a dreptul prin exteriorul lui. Am închiriat, de asemenea, o maşină de la Godfrey Davis, pentru care a semnat Andrew King, deoarece ei nu le închiriau maşini muzicienilor. După ce am predat stânjeniţi maşina câteva săptămâni mai târziu, cu aproximativ 27.000 de kilometri la bord şi cu gunoiul până la genunchi pe bancheta din spate, se pare că firma de închiriere şi-a schimbat regulile astfel că nici măcar semnătura unui director de companie nu mai era o garanţie suficientă atunci când firma avea de-a face cu lumea muzicii.

Concomitent cu turneul Hendrix, am lansat un single intitulat „Apples And Oranges”, o altă încercare de a crea un hit. Era o altă compoziţie fantezistă a lui Syd şi ar fi putut să fie o piesă foarte tare pe un album, dar probabil că nu era foarte potrivită în locul astă. Însă, sub presiune, am

încercat să o transformăm într-un hit, cu ajutorul lui Norman Smith, adăugând refrene şi ecouri dublate. Nu-mi amintesc să o fi cântat live prea mult, dacă am cântat-o vreodată. Este posibil să fi existat dinspre americani o anumită presiune să o lansăm pentru a o lega de turneul nostru, dar nu am avut timp să o promovăm cu adevărat acolo. Acesta a fost un caz de încredere în sfaturile pe care le-am primit şi am învăţat că, uneori, dacă nu întotdeauna, cel mai bine era să ne bazăm pe propriile instincte şi să luăm propriile decizii.

Turneul s-a încheiat şi am avut un spectacol la Olympia în decembrie 1967, un eveniment intitulat „Christmas On Earth Continued”. Syd a fost, din nou, complet pe dinafară şi noi ceilalţi ajunseserăm la capătul răbdării. Era timpul să terminăm cu negarea, încercaserăm să ignorăm problemele şi ne doriserăm să dispară, însă nici măcar dorinţa noastră de a reuşi nu mai putea ascunde faptul că era imposibil să continuăm cu Syd în starea asta, cuplată cu faptul că nu mai era doar distracţie – şi, fără îndoială, nu mai era distracţie nici pentru Syd. El era compozitorul, solistul, chitaristul şi – cu toate că nu s-ar fi văzut din comportamentul nostru tot mai puţin prietenos faţă de el – prietenul nostru.

Ideea noastră iniţială era să urmăm exemplul celor de la Beach Boys. Era o soluţie sugerată de poveştile pe care le auziserăm despre Brian Wilson: aparent incapabil de interpretare live, era efectiv un compozitor care lucra acasă. Ne-am gândit că am putea să cooptăm în formaţie încă un chitarist ca să slăbim presiunea asupra lui Syd.

A fost menţionat numele lui Jeff Beck, ceea ce ar fi fost un experiment interesant (şi spectaculos). Nu cred că vreunul dintre noi ar fi avut curaj să-i dea telefon atunci. Până la urmă, Roger a reuşit să o facă, după 25 de ani.

Dar ştiam pe cineva pe care puteam să-l sunăm: vechiul prieten de la Cambridge al lui Roger şi al lui Syd, David

Gilmour.

4.

Suma părţilor

Prima noastră uvertură discretă către David Gilmour a avut loc când l-am văzut în public la un concert la Royal College of Art la sfârşitul lui 1967. La acea dată, RCA, alături de Albert Hall, era pentru noi locul cel mai apropiat de ideea de rezidenţă pe care îl aveam după dispariţia UFO. Aveam prieteni la câteva secţii ale colegiului, ceea ce a condus la o anumită polenizare încrucişată între design de afiş, coperţi, fotografie şi muzică, precum şi la folosirea continuă a dotărilor de la RCA pentru activăţi extra-muros.

Cum David nu era student, am presupus că se afla acolo ca să vadă cum ne descurcăm. Într-o pauză, m-am apropiat de el şi am mormăit ceva despre posibilitatea ca el să ni se alăture ca un al doilea chitarist. Nu a fost un impuls unilateral din partea mea ca să-l recrutez, ci doar prima şansă pe care a avut-o unul dintre noi să abordăm subiectul cu el. Îmi imaginez că David era, desigur, interesat, mai ales pentru că, deşi ne considera – pe bună dreptate – mai puţin experimentaţi decât fosta sa trupă, Jokers Wilde, noi dobândiserăm toate podoabele pe care ei nu le putuseră

obţine niciodată: un agent, un contract de înregistrare şi câteva hituri.

Jokers Wild fusese una dintre cele mai bine cotate trupe din zona Cambridge. Erau cu toţii văzuţi ca muzicieni împliniţi. Willie Wilson, care îl înlocuise pe Clive Welham, bateristul iniţial, reapăruse cu Tim Renwick în Sutherland Brothers and Quiver şi, mai târziu, făcuse parte din trupa din umbră pe care am folosit-o în spectacolul live *The Wall*

Nu pot să-mi amintesc acum când l-am întâlnit prima dată pe David. În mod sigur cântaserăm amândoi în aceleaşi locuri, inclusiv la petrecerea lui Libby January şi a surorii ei şi, în mod sigur, ne mai întâlniserăm unul cu celălalt la vreo chestie de socializare, întrucât am fost capabil să-l remarc în mulţimea de la RCA.

Fiind originar din Cambridge – primele sale întâlniri muzicale cu Syd avuseseră loc la Cambridge Tech –, găsise din plin de lucru pentru Jokers Wild, fie pe plan local, cântând pentru soldaţii americani care aşteptau al Treilea Război Mondial, fie făcând uneori câte o incursiune la Londra. David, însă, se aventurase până departe, în sudul Franţei, unde petrecuse o vacanţă şi cântase pe stradă împreună cu Syd şi câţiva prieteni în august 1965. Decisese să se întoarcă pe continent împreună cu Jokers Wild şi rămăseseră acolo un an sau cam aşa ceva, inclusiv în „Vara Dragostei”, rebotezându-se, în mod pragmatic, The Flowers. În cele din urmă, trupa se destrămase şi, în momentul când l-am văzut la Royal College of Art, David cam pierdea timpul, conducând o camionetă pentru designerii Ossie Chase şi Alice Pollock, care administrau buticul Quorum din Chelsea.

L-am abordat în mod formal chiar înainte de Crăciunul lui 1967, când i-am propus să vină ca al cincilea membru al Pink Floyd. Vorbisem despre asta cu Syd, care fusese de acord că aducerea lui David era o ideea bună. Am trecut prin formalităţile unei întâlniri de grup foarte rezonabile,

dar trebuia ca lui Syd să i se explice foarte clar că dezacordul nu era o opţiune. David a acceptat oferta noastră şi i-am promis un salariu de 30 de lire pe săptămână, omiţând să-i spunem că suma reală cu care pleca acasă era un sfert din asta. Steve O'Rourke, care devenise principalul nostru punct de contact în cadrul agenţiei Brian Morrison, a pus la dispoziţie sendvişuri gratis şi o cameră a casei sale, echipată cu un magnetofon Revox, unde David a învăţat tot repertoriul nostru în câteva zile.

O problemă mult mai dificilă pentru David a fost să-şi găsească locul în cadrul formaţiei existente. Oficial, el era al doilea chitarist şi solistul vocal suplimentar. Dar Syd îl vedea pe David ca pe un intrus, în timp ce restul trupei îl vedea ca pe un potenţial înlocuitor al lui Syd. Cu toate acestea, pentru noi a fost încă o ocazie să evităm să-i spunem asta lui David, fericiţi să evităm crudul adevăr. Cu aceste semnale neclare, David a trebuit să scoată tot ce se putea mai bun dintr-o situaţie delicată.

După aceea, lucrurile s-au mişcat destul de repede. La începutul lui 1968, au fost o câteva concerte la care am încercat să cântăm ca un cvintet. Ce simţea Syd la aceste concerte nu puteam decât să ghicim: era probabil total confuz şi furios că influenţa sa era puternic erodată. Pe scenă, depunea minimum de efort în interpretarea sa, părând doar că imită mişcările. Această lipsă de implicare era probabil refuzul său de a participa la toată şarada asta. Pe măsură ce el se retrăgea tot mai mult, asta nu făcea decât să ne convingă de faptul că luam decizia corectă.

Cel mai clar exemplu al atitudinii lui Syd a fost o repetiţie într-o şcoală din West London, unde a petrecut vreo două ore învăţându-ne un cântec nou pe care l-a intitulat „Have You Got It Yet”. A schimbat permanent aranjamentul, astfel încât, de fiecare dată când cântam cântecul, refrenul vocal „Nu, nu, nu” era în mod garantat greşit... A fost o demonstraţie finală, inspirată a întregii sale mânii şi

frustrări.

Lucrurile au ajuns la capăt în februarie, în ziua în care aveam programat un concert la Southampton. În maşină, în timp ce ne duceam să-l luăm pe Syd, cineva a întrebat:

„Îl mai culegem pe Syd?” şi răspunsul a fost: „Nu, futu-i, să nu ne mai batem capul”. A vorbi despre lucrurile astea atât de sec pare insensibil până la cruzime – este adevărat. Decizia a fost complet crudă – şi noi am fost la fel. În sensul limitat a ceea ce făceam, mă gândeam că Syd era pur şi simplu rău intenţionat şi mă exasperase atât de tare, încât nu puteam vedea decât efectul pe termen scurt pe care îl avea asupra dorinţei noastre de a fi un grup de succes.

Având în vedere că, până atunci, noi nu repetaserăm niciodată împreună în formaţie de patru, interpretarea a mers bine din punct de vedere muzical, cu David acoperind toate părţile de voce şi chitară. Era un indiciu pentru cât de puţin contribuise Syd la ultimele concerte, dar, chiar şi aşa, este uluitor să vezi cât de plini de încredere trebuie să fi fost ca să facem acest pas. Dar, cel mai important, publicul nu şi-a cerut banii înapoi: este clar că absenţa lui Syd nu era o mare pierdere. Pur şi simplu, nu ne-am mai încurcat cu el.

Deşi, din comoditate, uitaserăm să informăm managementul despre schimbarea compoziţiei trupei şi despre noile aranjamente de călătorie, Peter şi Andrew – şi Syd, bineînţeles – au înţeles rapid ce se întâmpla. Problema trebuia rezolvată. Întrucât ceea ce aveam atunci era un parteneriat în şase, Roger, Rick şi cu mine nu aveam nici măcar majoritate ca să revendicăm numele trupei şi, dată fiind importanţa lui Syd ca principal compozitor, poziţia sa cântărea, probabil, mai greu.

În mod surprinzător, poate, aceasta nu a fost niciodată o problemă. Aşa cum parteneriatul fusese înfiinţat ca un aranjament perfect echitabil, tot aşa desfiinţarea lui s-a făcut în mod civilizat. S-a ţinut o întâlnire cu toată lumea,

inclusiv cu Syd, în casa lui Peter, la începutul lui martie. Peter spune: „Ne-am luptat să-l păstrăm pe Syd în parteneriat. Nu-l cunoşteam bine pe David, deşi ştiam că e un chitarist talentat şi un foarte bun imitator. Putea să cânte partea de chitară a lui Syd mai bine decât Syd însuşi”. Cu toate acestea, Peter şi Andrew au fost de acord, şi după un scurt schimb de reproşuri reciproce, parteneriatul a fost dizolvat. Apropo, sugestia lui Syd pentru rezolvarea oricăror probleme a fost să aducem în formaţie două fete care cântă la saxofon.

Am fost de acord ca Blackhill să ai aibă drept în perpetuitate asupra tuturor activităţilor noastre trecute. Trei dintre noi continuam ca Pink Floyd, iar Syd a ieşit din formaţie. Peter şi Andrew în mod clar au simţit că Syd era centrul creator al trupei, un punct de vedere rezonabil având în vedere evoluţia noastră până în acel moment. Prin urmare, au decis să-l reprezinte pe el şi nu pe noi. „Peter şi cu mine meritam să-i pierdem pe Pink Floyd”, spune Andrew. „Nu făcuserăm treabă bună, mai ales în State. Nu fuseserăm suficient de agresivi cu casele de discuri.” Andrew crede că niciunul dintre noi – lăsându-l la o parte pe David – nu a ieşit cu brio din această fază. Şi face observaţia că decizia de a împărţi compania a fost în mod sigur un şoc pentru Syd, deoarece el nu ne-a considerat pe noi ceilalţi (cum poate că au făcut-o alţii) ca fiind, de fapt, trupa sa de sprijin – „el era devotat trupei”.

„A fost o despărţire firească a drumurilor”, spune Peter. „Noi voiam să dezvoltăm Blackhill, aşa că nu-i puteam avea ca parteneri pe Pink Floyd dacă ne concentram şi pe alte trupe. Pink Floyd ne-a întrebat dacă puteam să ne ocupăm de ei fără Syd. Iar Andrew şi cum mine ne gândeam mereu la zilele în care Syd fusese acolo.” Părerea lui era că, dacă Syd era ţinut la distanţă de presiunea de a fi în formaţie şi i s-ar fi acordat mai mult spaţiu şi timp, ar fi devenit mai stabil. Peter spune: „Aş fi vrut să ştiu ce se întâmpla. Aş fi

vrut să nu las lucrurile să se întâmple. Noi toţi voiam să ajutăm, cu toţii încercam şi nu puteam să găsim soluţia. Dacă Syd este nefericit cu ceea ce s-a întâmplat, mă simt prost din cauza părţii mele de vină. Dacă Syd nu este nefericit, atunci a ajuns la o stare de pace şi de linişte solitară. Mi-ar plăcea foarte mult să ştiu răspunsul".

Ca urmare a ruperii parteneriatului nostru cu Blackhill şi lipsindu-ne managementul obligatoriu, părea logic să-i cerem lui Bryan Morrison să ne preia. Ne-am dus să ne întâlnim cu el şi a fost de acord să ne ofere serviciile lui Steven O'Rourke ca manager. Bryan continua să-şi dezvolte imperiul său de publicitar, iar Tony Howard să se ocupe de programări. Steve avea să rămână managerul nostru pentru tot restul vieţii sale.

Atât Andrew, cât şi Peter credeau că Bryan şi Steve erau capabili să vadă posibilităţile de a exploata situaţia pe care o creaserăm împreună. Bryan îşi aminteşte că i-a povestit lui Steve despre beneficiile pe care le-ar avea rămânând cu noi decât să încerce să descopere noi talente. Andrew îşi aduce aminte că era cu Steve la Speakesy (influentul club din industria muzicală de pe strada Upper Regent) cu multă vreme înainte de ruptură, iar Steve i-a spus: „Îţi dai seama cât de important şi de influent va fi Pink Floyd pentru milioane de copii?", şi, de asemenea, a observat că Steve a luat întotdeauna foarte în serios munca de manager al nostru. Nu a fost niciodată superficial, aşa cum era câteodată Bryan.

Steve provenea dintr-un mediu foarte diferit de al nostru. Tatăl său, Tommy, era un pescar din Insulele Aran, în largul coastei de vest a Irlandei; când marele regizor american de filme documentare, Robert Flaherty, a făcut filmul său *Man of Aran* despre viaţa de pe insule în anii 1930, tatăl lui Steve a fost unul dintre protagonişti. Tommy a fost apoi convins să plece în Anglia şi să-şi caute norocul în lumea filmului şi, cu toate că izbucnirea războiului şi mobilizarea

au pus capăt şanselor sale la gloria ecranului, s-a stabilit la Londra, unde s-a născut Steve.

Cu experienţa sa în vânzări şi tehnici perfecţionate la şcoala lui Bryan Morisson, Steve a adus ceva în plus managementului nostru. Emana un sentiment de încredere, era un negociator dur şi, îmbrăcat în costumul său albastru-închis, arăta ca un om care ştie ce înseamnă o afacere. Acesta a rămas stilul său preferat de management, doar numărul de costume a crescut. Am aflat că, pe când vindea mâncare pentru animale de companie, deschidea o cutie cu produsul respectiv, băga lingura în ea şi mânca. Am considerat acest devotament faţă de clienţii săi admirabil şi, în acelaşi timp, foarte alarmant, iar Steve probabil că a regretat că a intrat în astfel de detalii despre tehnica sa de vânzare, întrucât Roger era predispus să aducă în discuţie chestia asta în anii următori.

După ce au fost clarificate şi ultimele detalii, la începutul lui aprilie a fost făcut un anunţ despre plecarea lui Syd şi sosirea lui David. Încă mă surprinde faptul că orice emoţie pe care trebuie să o fi resimţit la pierderea resortului nostru creativ a fost eclipsată de un sentiment de uşurare.

Întâmplător, reuşiserăm să evităm ca Syd să devină o figură emblematică, în ciuda prezenţei scenice şi a aspectului său. Spoturile noastre publicitare oficiale prezentau întotdeauna întreaga formaţie, nu doar pe Syd, lucru care poate că a contat. De asemenea, poate fi vorba despre faptul că forţa unui grup fără un lider recunoscut prevede o contribuţie mai mare din partea tuturor membrilor.

Trebuie să fi fost un moment dificil pentru noi, dat fiind că eram o trupă care nu mai avusese un single în topuri de aproape un an, piesele ce urmaseră după „Arnold Layne” şi „See Emily Play” neîmplinind niciuna dintre promisiunile anterioare. De drept, am fi fost obligaţi să o luăm de la capăt, dar, cumva, ne agăţaserăm de poziţia noastră

specială în sânul industriei muzicale. Urma să intrăm într-o perioadă pe care mi-o amintesc ca fiind foarte fericită. Acum, ne doream, din nou, să realizăm aceleaşi obiective şi idei muzicale şi să cântăm împreună într-o manieră mai structurată. Exista, încă o dată, acel sentiment că eram o formaţie completă.

Fără îndoială, David avea de dus treaba cea mai grea. Avea sarcina deloc de invidiat de a continua să fie Syd. În mod clar, el putea adăuga propria interpretare în orice concert live, însă ultimele noastre înregistrări includeau foarte multe dintre piesele lui Syd şi ne-ar fi luat vreun an ca să le înlocuim. Dincolo de orice altceva, lui David i se cerea să imite stilul de a cânta al lui Syd la tot felul de show-uri TV din Europa. Privind înapoi la unele dintre acele spectacole de început, îmi dau seama că ceea ce făcea suportabilă această situaţie era faptul că, deşi noi, ceilalţi, cântaserăm piesele pe discuri, atunci când era vorba să ni le amintim, David le mima mult mai bine.

David a adus forţe noi în formaţie. Deja un chitarist capabil – deşi niciodată, după câte ştiu, „un acordeonist abil” –, vocea sa era puternică şi distinctă. Era la fel de interesat ca noi să experimenteze sunete şi efecte noi dar, pe lângă inventivitate, el aducea în plus şi o abordare mai profundă, mai structurată, cu răbdarea de a dezvolta o idee muzicală la potenţialul ei maxim. De asemenea, arăta bine şi reuşise să sară peste faza când un permanent era considerat culmea modei în materie de tunsori. Până una, alta, Rick furniza textura şi melodia, iar Roger, puterea, disciplina şi anticiparea muzicală, întrucât existenţa bateriştilor este lege, din fericire eu nu a trebuit niciodată să-mi justific existenţa în vreun fel.

Deşi iniţial se simţise inconfortabil cu formula de cinci, David nu a fost, în mod sigur, perceput ca „băiatul cel nou”. Chitariştii şi soliştii vocali sunt rareori timizi şi retraşi. Norman Smith îşi aminteşte că, atunci când l-a întâlnit pe

David pentru prima dată în calitate de membru al formaţiei, s-a gândit: „Tipul ăsta o să preia conducerea grupului”. (Evident, Norman nu îl văzuse pe basistul înalt care stătea în spate.)

Dacă lui David îi lipsea ceva, asta era o moştenire ca să ne plătească datoriile ce ajunseseră, pe atunci, la suma substanţială de aproximativ 17.000 de lire. Unul dintre efectele colaterale ale înţelegerii noastre cu Blackhill pentru a obţine drepturile asupra numelui Pink Floyd a fost că a trebuit să ne asumăm întreaga responsabilitate pentru împrumuturile făcute ca să cumpărăm microbuzul, echipamentul de iluminare şi sistemul de sunet.

Înainte de venirea lui David, Syd fusese efectiv regizorul muzical, pentru că el era principalul compozitor. Norman Smith îşi aminteşte că a fost extrem de îngrijorat când a auzit veştile despre Syd, pentru că nu ştia ca vreunul dintre noi să fi compus cântece. Cu toate acestea, Roger şi Rick începuseră să scrie materiale noi, iar Roger în special – care compusese „Take Up Thy Stethoscope And Walk” de pe *Piper* – s-a apucat de asta cu hotărâre, dar era un proces lent şi, în viitorul apropiat, aveam să cântăm esenţialmente aceleaşi seturi cum făcuserăm şi cu Syd în formaţie.

Treptat, s-a dezvoltat o colecţie nouă de piese, iniţial improvizate, şi, ulterior, mai structurate. „Careful With That Axe, Eugene” este un bun exemplu, inversiunea sa originală, era o piesă instrumentală pe faţa B, pentru „Point Me At The Sky”, care fusese construită şi executată într-o singură sesiune de trei ore la Abbey Road, sfârşitul ei durând aproape două minute şi jumătate. În timp, s-a extins şi a devenit o piesă cu o lungime de până la zece minute, cu o formă dinamică mult mai complexă. Această complexitate poate că nu era decât „liniştit, tare, liniştit, tare din nou”, dar, într-o perioadă în care cele mai multe dintre trupele rock nu aveau decât două registre de volum – dureros de tare şi foarte, foarte dureros de tare –, asta era

o chestie formidabilă.

Continuam să facem multe turnee, dar erau diferenţe importante între tipul de concerte pe care le avuseserăm cu un an în urmă şi ceea ce făceam acum. Scena underground originală se fărâmiţase, iar noi epuizaserăm circuitul Top Rank. Sub îndrumarea lui Tony Howard, pe neaşteptate, ajunseserăm într-un mediu conceput în acest scop: circuitul universităţilor. Universităţi noi apăreau ca ciupercile după ploaie în marile oraşe din provincie şi sindicatele studenţilor au descoperit repede că spectacolele erau un mod excelent de a strânge bani şi chiar de a face profit. Cele mai multe dintre aceste locuri aveau suficiente fonduri pentru a atrage trupe cunoscute, un public captiv, săli adecvate şi, adesea, un secretar pe probleme sociale cu dorinţa maniacală de a se promova ca om de afaceri – mulţi au ajuns să fie promoterii anilor 1970 şi chiar ai celor care au urmat: Harvey Goldsmith este un exemplu clasic, iar Richard Branson a apărut din acelaşi mediu.

Cu toate astea, noi nu am abandonat complet scena londoneză, deşi, atunci când Syd a părăsit trupa, ne-am pierdut ceva din credibilitate în ochii „undergroundului” (a existat şi încă mai există un curent de gândire potrivit căruia plecarea lui Syd a marcat sfârşitul „adevăratului” Pink Floyd, un punct de vedere pe care îl înţeleg, deşi nu sunt de acord cu el). Lucrurile se schimbaseră, în orice caz, şi cluburi noi profitau acum de pe urma intenţiilor iniţiale idealiste ale UFO.

Middle Earth, de exemplu, care începuse ca o excrescenţă a UFO în 1967, era mai degrabă un local pentru muzică mai comercială decât un forum pentru experienţe artistice din diverse medii, un fel Marquee Club psihedelic, unde cântau trupe care cu greu puteau fi descrise ca underground. Cu greu, pentru că cele mai multe dintre ele erau formaţii R&B care schimbaseră cu voioşie costumele Cecil Gee cu pantaloni evazaţi, îşi lăsaseră plete

şi adoptaseră un nume flower power, dar care continuau să cânte aceleaşi vechi acorduri ale lui Chuck Berry.

Cântând la Middle Earth, ne-am permis să ne păstrăm propria reputaţie ca formaţie underground, cel puţin atât cât să fim invitaţi la petreceri precum cea pe care dat-o Vanessa Redgrave pentru a sărbători sfârşitul turnării filmului său, *Isadora.* Asta a fost, în mod sigur, o intrare într-o lume cu care eram fericiţi să ne frecăm coatele, dar era o raritate pe atunci. Niciun membru al trupei nu pare să fi păstrat vreo amintire de la această *soiree* boemă, dar unii au păstrat ca suveniruri câteva pemuţe elegante de mătase.

Dobândeam o atitudine mai profesionistă şi acum aveam chiar şi o echipă tehnică adevărată. Peter Watts a fost primul nostru road-manager cu adevărat experimentat. A venit la noi, recomandat de Tony Howard, după ce lucrase pentru The Pretty Things. Orice neînţelegere între membrii acelui grup fusese rezolvată printr-o cerere ca maşina să fie oprită pe marginea drumului. Apoi, uşile s-au deschis, pasagerii au coborât din maşină şi a avut loc o bătaie înainte de continuarea călătoriei. Peter spunea că era bucuros să aibă grijă de echipamentul nostru, dar, ca urmare a experienţei sale cu The Pretty Things, nu voia să aibă nimic de-a face cu trupa.

Mai târziu, Peter şi-a reconsiderat decizia. Am avut noroc, pentru ca nu aveam decât o singură maşină, începând cu un mixer WEM cu patru canale la marginea scenei, Peter a supervizat o explozie de tehnologie. În trei ani, foloseam mixere multicanale poziţionate în centrul sălii, care necesitau cabluri multiaxiale, conectori şi o mulţime de microfoane pe scenă. Cu responsabilitatea de a mânui sunetul, aducerea şi scoaterea întregului echipament, repararea lui pe loc şi transportul nostru de colo-colo, slujba de road manager cerea o combinaţie de abilităţi: inginer electrician, halterofil şi şofer de cursă lungă.

Uneori, până şi aceste abilităţi erau insuficiente. Peter plecase înainte să pregătească o vizită la Dunoon, la vest de Glasgow, în Scoţia. Condusese maşina cu echipament până acolo, dar din pricina unor întârzieri ale zborului, formaţia a trebuit să închirieze o barcă de pescuit şi să traverseze un lac într-o beznă totală, în timpul unei furtuni de gradul opt. Am ajuns pe o plajă şi ne-am dus împleticindu-ne până la hotelul unde un public nărăvaş pusese stăpânire pe sală şi pe echipamentul nostru.

La sfârşitul concertului, promoterul recunoscător ne-a anunţat că, întrucât ajunseserăm târziu, el, cu regret, nu putea să ne plătească. După o scurtă discuţie în care a devenit clar că el avea dreptate – ţinând cont că măsura 1,80 metri, iar prietenii săi highlanderi chiar mai mult, şi fără niciun fel de zbor până a doua zi –, ne-am urcat în microbuz pentru nesfârşita călătorie către sud.

Sau ar fi putut fi nesfârşită dacă, de acum epuizatul Peter ar fi văzut semnul care spunea „Drum în lucru” înainte să intrăm în el. Microbuzul a fost atât de avariat, încât nu a putut fi reparat pe loc şi noi ne-am petrecut restul nopţii în celulele de la postul de poliţie din satul ăla, care ne-au fost puse la dispoziţie cu amabilitate până am putut să prindem un feribot dimineaţa devreme. Ceilalţi pasageri, o gaşcă de ţărani din zonă, se uitau stupefiaţi la cizmele noastre exotice din piele de şarpe, la jachetele afgane şi la brăţări: arătam mai degrabă ca nişte păstori de capre nomazi decât a localnici. În cele din urmă, am reuşit să ajungem la aeroportul din Glasgow şi în siguranţa relativă a Londrei.

Ce făceam noi nu era turneu, ci un şir de cântări. Nu exista nicio încercare de a construi cicluri de călătorii raţionale şi care să aibă sens din punct de vedere logistic. Pur şi simplu, acceptam orice slujbă care ne aducea bani. Şi dacă asta însemna o cântare lângă Londra, urmată de un concert unic în celălalt capăt al Marii Britanii, înainte de a ne întoarce ca să apărem, să zicem, la Huli în noaptea

următoare, asta era, şi gata.

Între timp, Peter Watts îşi luase un asistent, Alan Styles, un fost instructor militar responsabil cu pregătirea fizică, cu un păr foarte lung şi o garderobă flamboaiantă, în care figurau pantaloni extrem de strâmţi: după ce apărea el pe scenă ca să facă verificările pentru microfoane, sosirea noastră era, adesea, ceva ce aducea cu o decepţie. Alan era şi el tot din Cambridge, unde se bucurase de o mică celebritate ca omul care avea grijă de închirierea plutelor pe râul Cam, precum şi ca un cântăreţ la saxofon în stilul său inimitabil (pe drum, avea cu el un flaut). În general, nu era un om violent, dar, dacă era zgândărit suficient de întrebări tâmpite de genul „E băiat sau fată?”, putea să răspundă pe măsură. Un incident favorit a avut loc când Alan încerca să treacă de nişte gagii pe o scară cărând pe umăr nişte turnuri grele de amplificatoare. După ceva discuţii, Alan a suspinat şi apoi, în mod graţios, s-a învârtit cu coloanele, trimitându-şi adversarii în zbor.

Şi Peter, şi Alan ne-au însoţit în tot mai multe călătorii pe continent – desigur, acum muzica „ne plătea impozitele” care s-a dovedit a fi surprinzător de receptiv la muzica noastră. Asta poate pentru că nu ne stricaserăm reputaţia cântând cât mai nebuneşte sau cu Syd la altitudine maximă în stratul de ozon. Oricare ar fi motivul, aceste turnee au avut un efect colateral important: ne-au dat spaţiu la distanţă de Marea Britanie pentru a ne dezvolta ca formaţie, ceea ce a ajutat imens. Europa nu doar că a figurat masiv în programele noastre din 1967, dar, în 1968, am petrecut ceva timp în Franţa, Olanda şi Belgia – şi ne-a plăcut foarte mult.

Olanda şi Belgia erau destinaţii obişnuite pe atunci, Franţa mai puţin, deşi, mai târziu, a devenit una dintre pieţele noastre cele mai puternice. Erau foarte multe oraşe apropiate unul de celălalt, ceea ce făcea sistemul cântatului în patru oraşe în patru zile mult mai uşor. Şi

exista deja şi o cultură rock care ne-a îmbrăţişat pe toţi mult mai rapid. Două cluburi bine-cunoscute din Amsterdam – Paradiso şi Fantasia – au fost construite pe modelul Fillmore, mici teatre cu decoraţiuni puţine, dedicate acum în întregime muzicii, ceea ce era un lucru încă rar în Europa pe vremea aia. Peste tot plutea aroma uleiului de patchouli şi a aripioarelor indoneziene de pui.

Să cântăm în sudul Europei a fost mai complicat. Un festival în luna mai, la Palazzo dello Sport în Roma, a fost o introducere remarcabilă pentru lucrul în Italia. Pe aeroportul Leonardo da Vinci, vama italiană le-a confiscat celor de la Move, care erau şi ei în program, un topor; era o sculă esenţială pe care o foloseau pe scenă ca să distrugă un televizor. Vameşii italieni au fost capabili să identifice toporişca drept o armă de atac, dar probabil bariera lingvistică i-a împiedicat să observe pericolul închis în cutiile pe care scria „Exploziv: artificii”. Spectacolul s-a mutat rapid de la artă la violenţă. După ce a început spectacolul pirotehnic, poliţia şi-a adus şi ea singura contribuţie de care era în stare – gaz lacrimogen. De-a lungul anilor, forţele legii şi ale ordinii au intervenit frecvent, bătându-se în afara stadionului cu oamenii care, din motive politice sau financiare, veniseră pentru o cafteală sănătoasă. Până în ziua de azi, pregătirile pentru segmentul italian al oricărui turneu prevăd ca, la fiecare capăt al scenei, să existe suficiente găleţi cu apă pentru spălat pe ochi şi domolirea efectelor gazului care pluteşte peste scenă.

În Leuven, Belgia, a fost una dintre – din fericire – puţinele dăţi când am fost forţaţi să ieşim de pe scenă. Era la o universitate unde cele două facţiuni rivale ale tinerilor studioşi – flamanzi şi valoni – au preferat să-şi exprime fizic antipatia reciprocă. Flamanzii angajaseră clar formaţia pentru acea seară, în timp ce valonii cumpăraseră bere şi voiau să cânte cântece de pahar. La vreo zece minute după

ce începuserăm, am văzut ceva ce credeam că-i o veche tradiţie studenţească: fântâna de sticlă. Câteva secunde mai târziu, am înţeles că nu era cazul. Erau studenţii care aruncau cu pahare unii în alţii, iar noi arătam ca fiind următoarea ţintă firească. Am terminat de cântat şi am ieşit de pe scenă indecent de grăbiţi şi laşi, refugiindu-ne în Transitul care ne aştepta doar cu stricăciuni superficiale ale echipamentului şi cu câteva cicatrici din bătălie. Ne-am refăcut moralul ştiind că, întrucât fuseserăm plătiţi în avans, era de departe cea mai bună plată la minut pe care o câştigaserăm vreodată.

Promoterul nostru în Olanda era Cyril van den Hemel. Turneele sale aveau loc cu minimum de echipă tehnică şi erau posibile şi trei concerte pe zi. „Am luat banii, acum plecăm” era propoziţia pe care Cyril o şoptea de la marginea scenei: terminam cântecul pe care îl cântam, spuneam bună seara şi o tăiam la următorul concert. Odată, cu ocazia unei sărbători oficiale, am spus managementului că luam o vacanţă de două zile, dar, de fapt, am lungit turneul cu două zile şi am împărţit între noi banii suplimentari. A fost o chestie bine-venită, deoarece, la cea vreme, conturile formaţiei erau puţin cam pe avarie. Banii au mai ostoit lipsa de confort din timpul turneului. Nişte *frites* de la un chioşc de pe marginea drumului şi o cabină claustrofobică pe feribotul de la Dunkerque erau ceea ce gustam noi din viaţa de noapte a continentului.

În general, turneele peste ocean se desfăşurau domol. Formaţia şi echipa tehnică plecau împreună, nu ratam concerte şi echipamentul nostru era încă destul de manipulabil şi uşor de transportat: un rând de boxe 4x4 pentru David, Roger şi Rick, cu un mixer cu patru canale la marginea scenei care alimenta două coloane de PA, dar fără microfoane pentru baterie. Rick avea o orgă Hammond şi începuserăm să cărăm cu noi un gong în care să bată Roger, dar erau foarte puţine alte lucruri în plus. Azimuth

Coordinatorul rămânea acasă.

Spectacolul nostru de lumini continua să se bazeze pe proiectoarele de diapozitive, susţinute de un schelet de spoturi şi de Daleks care se învârteau. Din cauza luminii lor şi pentru că cele mai multe dintre săli erau mici, eram extrem de încălziţi şi de transpiraţi, dar prestaţia noastră pe scenă era mai curând serioasă decât ostentativă.

După ce am experimentat puţin cu un baraj energetic în stilul lui Keith Moon, eu am optat pentru un stil mai puţin flamboaiant. Rick nu a subscris niciodată la şcoala interpretativă a lui Little Richard, preferând folosirea tradiţională a mâinilor şi mai puţin a picioarelor. David se concentra, în general, pe ceea ce cânta.

Cu toate acestea, Roger trebuia să se mişte pe scenă din când în când şi uneori ataca gongul cu bucurie. Am încă în minte o imagine a sa lăsându-se pe spate, cu dinţii dezgoliţi, cu capul aruncat pe spate şi cu gâtul bassului în poziţie verticală, scoţând tot ce se putea dintr-o mişcare tipică, lungă şi descendentă. Dădea adesea impresia că încerca să frângă gâtul chitarei. Şi el, şi Rick fumau pe scenă, dar, în vreme ce ţigara lui Rick făcea găuri pe marginea Farfisei, capătul incandescent al ţigării lui Roger, înfiptă la capătul corzilor, era un punct de referinţă util oricând se stingeau luminile.

În acelaşi timp, când nu eram pe drum, lucram în studiouri la un nou album, încă o dată aranjându-ne sesiunile de înregistrare în funcţie de programul turneului. EMI fusese evident luată prin surprindere când i-am anunţat că Syd părăsise formaţia: nu am vrut să-i neliniştim comunicându-le asta cu o grabă nejustificată. Poate că s-au gândit că, atâta vreme cât Syd era sub contract cu ei, nu aveau motive să se îngrijoreze. Spre cinstea lor, au avut delicateţea să nu intervină… şi, de fapt, doar au scris, formal, o scrisoare pentru a confirma plecarea lui patru ani mai târziu.

Cea mai mare parte a albumului care a venit după Piper, *A Saucerful Of Secrets,* a fost înregistrat la Abbey Road, iar albumul reprezintă cele mai multe dintre forţele care lucrau în acea perioadă. El conţine ultimele pâlpâiri ale contribuţiilor lui Syd: chiar şi versurile din „Jugband Blues” par a fi un recviem („Îţi sunt foarte recunoscător pentru că spui clar că eu nu sunt aici”). Pentru această înregistrare – pe care o făcuserăm cu un an înainte, în decembrie Syd sugerase o dublare de fanfară. Norman îl întrebase dacă avea vreo idee despre câte persoane sau despre contramelodii: „Syd a spus doar: «Nu, să folosim Armata Salvării». Am adus o duzină de tipi de la Armata Salvării şi, desigur, nu aveam nimic scris. Eram cu toţii acolo mai puţin Syd. Am vorbit cu muzicienii şi le-am spus: «Uite, băieţi, Syd Barret are un anumit talent – nu există îndoială – dar cred că s-ar putea ca voi să-l găsiţi un tip cam ciudat, aşa că să nu fiţi surprinşi atunci când vine». Am aşteptat vreo jumătate de oră sau cam aşa ceva şi, în sfârşit, a apărut Syd. L-am întrebat ce ar trebui să facă oamenii şi el a zis: «Lasă-i să facă ce le place, orice». Am subliniat faptul că realmente nu puteam face asta pentru că nimeni n-ar fi ştiut unde sunt, dar aşa avea să se întâmple”.

Aveam şi alte cântece de-ale lui Syd în rezervă, inclusiv „Old Woman With A Casket” şi „Vegetable Man”. Iniţial, fuseseră planificate ca potenţiale single-uri, dar nu au fost niciodată finalizate în mod satisfăcător. Ambele includeau părţi vocale care îmi aparţineau şi poate că lucrul ăsta a avut o oarecare influenţă negativă. Niciuna dintre piese nu a fost vreodată lansată oficial, dar şi-au găsit drumul spre piaţă mulţumită lui Peter Jenner.

Peter îşi aminteşte că Syd a scris „Vegetable Man” dintr-o suflare, la el acasă: „Nu făcea decât să se descrie pe sine însuşi în acel moment”. «Sunt o legumă.» Era înspăimântător să citeşti versurile. Am lăsat cântecele astea deoparte. Am simţit că, dacă voiai să-l înţelegi pe

Syd, acestea erau cântece importante, fantastice, deşi teribil de răscolitoare. Oamenii trebuiau să le asculte”.

Ne-am întors la Abbey Road să lucrăm la noul album odată cu venirea lui David. Rick a contribuit cu „Remember a Day” şi „See-Saw”. „Remember a Day” avea un sunet de baterie diferit de stilul nostru ritmic obişnuit şi, în cele din urmă, i-am cedat interpretarea lui Norman. Chiar nu îmi plăcea să renunţ la scaunul meu de toboşar – şi nu am făcut-o niciodată –, dar, în acest caz, mi-ar fi fost foarte greu să transmit un sentiment asemănător. Reascultând-o, se simte că piesa este a lui Norman Smith mai mult decât a oricăruia dintre noi. Lăsând la o parte aranjamentul destul de ne-Floyd, vocea lui Norman iese, de asemenea, în evidenţă în raport cu backing vocals.

Roger a livrat trei cântece, „Corporal Clegg”, „Let There Be More Light” şi „Set The Controls For The Heart Of The Sun”. În câteva luni, Roger trecuse de la stângăcia lui „Take Up Thy Stethoscope And Walk” la un stil liric mult mai fluid. Norman şi-a adus o mare contribuţie ca producător la „Light” şi „Clegg”, iar la ultimul chiar şi o contribuţie verbală. „Corporal Clegg” se termină cu Norman mormăind, în fundal, „Tae-ţi păru* ăla”, o glumă, iar în ceea ce priveşte versurile subiectul poate fi văzut ca un precursor umoristic al „The Gunner’s Dream”. „Let There Be More Light” s-a născut din referirile pe care le făceam la adresa lui Pip Carter, unul dintre personajele ciudate ale mafiei din Cambridge, acum decedat. Originar din districtul Fenland din Cambridgeshire şi cu ceva sânge ţigănesc, Pip a lucrat din când în când pentru noi, ca unul dintre cei mai incompetenţi roadies din lume – un titlu aprig disputat – şi avea obiceiul foarte neplăcut de a se descălţa în microbuz.

„Set The Controls” este poate cel mai interesant cântec, în raport cu ceea ce făceam atunci, pentru că fusese construit pentru a profita la maximum de ceea ce învăţaserăm. Cântecul – cu un laitmotiv mare, cu priză la

public – a fost conceput pentru a se încadra în registrul vocal al lui Roger. Din punct de vedere liric, este foarte în stilul anilor 1960 (bazat, după Rick, pe poezia perioadei Tang târzii) şi, din punct de vedere ritmic, mi-a dat şansa să imit una dintre piesele mele favorite, „Blue Sands”, o melodie a bateristului de jazz Chico Hamilton din filmul *Jazz On A Summer’s Day.* „Set The Controls” este un cântec care a rezistat în timp incredibil de bine. Era amuzant să-l cânţi live – şi l-am cântat câteva luni, permiţându-i să se dezvolte şi periindu-l bine – dar în studio am putut să-l îmbunătăţim cu ecou şi reverb, adăugând o nuanţă şoptită părţilor vocale.

Şi piesa de titlu, „A Saucerful Of Secrets”, este, după părerea mea, una dintre cele mai coerente piese pe care le-am produs vreodată. În locul structurii standard a unui cântec, compusă din versuri, refrene, partea de mijloc şi treceri, şi în contrast cu evoluţia pieselor mai improvizate, ea a fost construită cu mare atenţie. Roger şi cu mine ne-am imaginat-o dinainte, urmând convenţia muzicii clasice de trei măsuri. Acest lucru nu a fost ceva unic pentru noi, dar a fost neobişnuit. Fără niciun fel de cunoştinţe despre notaţie, am schiţat toată chestia pe o foaie de hârtie, inventându-ne propriile hieroglife.

Singurul punct de pornire a fost sunetul pe care l-a descoperit Roger amplasând un microfon aproape de marginea unui cinel şi prinzând toate tonurile care, de obicei, se pierd atunci când cinelul este lovit tare. Asta ne-a dat prima secţiune de la care să începem să lucrăm şi, cu patru indivizi ce contribuiau după cum credeau de cuviinţă, piesa s-a dezvoltat rapid. Secţiunea din mijloc – sau „Şobolanii din pian”, cum era, uneori, numită mai familiar de către formaţie – era o dezvoltare de sunete pe care le-am folosit în secvenţe improvizate în spectacolele precedente, probabil preluate dintr-o piesă a lui John Cage,

în timp ce ritmul era dat de un loop[22] dublu de tobe.

Secvenţa finală era un imn care, construit pe toată durata interpretării, ne dădea posibilitatea să folosim orgi fixe din ce în ce mai mari, culminând cu cea de la Albert Hall – un instrument cu o asemenea putere, încât se zvonea că anumite butoane nu ar trebui să fie folosite niciodată pentru că ar putea să pună în pericol fundaţiile clădirii sau să provoace în rândul audienţei o senzaţie de greaţă în masă.

Am folosit, de asemenea, un Mellotron, cu ciudatele sale bucle de bandă magnetică preînregistrată cu sunete de instrumente cu coarde, un instrument cu care se războia Uniunea Muzicienilor deoarece credeau că ar marca sfârşitul interpretărilor live la instrumente cu coarde. Instrumentul pare acum atât de pitoresc, încât te gândeşti că ar sta mai bine într-un muzeu alături de alte instrumente muzicale medievale, dar sunetul său este atât de distinct, încât este acum recreat digital în cutiile de rezonanţă cu toate imperfecţiunile ce fac parte din farmecul său continuu.

Îmi amintesc că atmosfera generală din studio, când lucram la A *Saucerful Of Secres*, era una de muncă intensă şi constructivă. Toţi voiam să fim implicaţi tot timpul, aşa încât crearea unui sunet de percuţie l-ar fi găsit pe Roger ţinând cinelul, pe David mutând microfonul mai aproape, pe Rick ajustând înălţimea şi pe mine dând *coup de grace*.

Învăţam tehnologia şi ceva din tehnica de studio şi treaba era aproape terminată, chiar dacă nu era întru totul pe gustul lui Norman. Poate că atunci când a plecat Syd, Norman s-o fi gândit că ne vom întoarce la un mod mai conservator de a compune. Desigur, se spune că, în timpul înregistrării la *Saucer*, a fost auzit spunând că, după ce au scăpat de piesa asta, băieţii ar trebui să se liniştească şi să

[22] În mixaj muzical, loopul este o tehnică prin care o anumită secţiune muzicală este repetată în buclă (n.r.).

producă ceva serios.

Până la urmă, ne-am despărţit de Norman, cu toate că el şi-a păstrat calitatea de producător executiv pentru următoarele două albume. La începutul anilor 1970 a reuşit să scoată propriile sale două albume de succes sub numele de „Hurricane” Smith („Don’t Let It Die” şi „Oh Babe, What Would You Say?”) şi, spre deliciul publicului şi al său, a fost literalmente dus pe scenă pe roţi, la bordul unui podium mobil, pentru a dirija orchestra pentru „A Saucerful Of Secrets” atunci când am cântat-o live la Royal Albert Hall, în iunie 1969.

Contribuţia notabilă a lui Steve O’Rourke la sesiunile de înregistrare pentru *Saucer* a fost continuarea, în Studioul 3, a nunţii sale, pe 1 aprilie 1968. Steve venise cu proaspăta sa mireasă, Linda, şi unii dintre oaspeţii lor obosiţi şi emoţionaţi au decis să exploreze complexul şi şi-au încercat mâna la câteva dintre instrumentele muzicale neobişnuite şi interesante peste care au dat. Roger spune că mai târziu au găsit mireasa dormind dusă în pianul mare. La puţină vreme după aceea, sir Joseph Lockwood a dat un edict interzicând alcoolul în studiouri.

Grafica copertei lui *Saucer* a marcat sosirea lui Storm Thorgerson şi a lui Aubrey Powell (care era cunoscut ca Po, de pe vremea când Teletubbies nu existau nici măcar în vise) mai degrabă în calitate de colaboratori decât ca observatori. Coperta conţine toate ingredientele politic corecte ale perioadei şi stă mărturie nu doar pentru fluxul ideilor care au curs de la compania lor, Hipgnosis, şi care continuă să curgă de la Storm, în beneficiul nostru, de peste trei decenii, ci şi pentru facilităţile de la Royal College of Art, unde fuseseră amândoi la şcoala de film. Întrucât mulţi dintre prietenii lor erau actuali sau foşti studenţi, ei se bazau pe sprijin tehnic din partea RCA pentru că nu aveam un buget pentru laboratoarele profesioniste.

În ziua lansării albumului – 29 iunie 1968 am cântat la

primul concert gratuit din Hyde Park, împreună cu Roy Harper şi Jethro Tull. A fost un eveniment extraordinar: vremea era frumoasă, atmosfera calmă şi relaxată. Poate cel mai grăitor lucru în acest sens, nimeni nu se gândise să construiască o zonă VIP şi toţi păreau să fie în aceeaşi bună dispoziţie. În plus, ne-a dat şansa să ne reînnoim legăturile cu grupul nostru iniţial de fani, chiar dacă în faţa unui public mult mai numeros, şi cu Blackhill, care răspundeau de întregul eveniment. A fost prima noastră ocazie să lucrăm cu Peter şi Andrew după ruptură şi faptul că părea să nu existe resentimente a fost un bonus. Peter Jenner spune: „Hyde Park a fost o mare plăcere. Faptul că Floyd a cântat acolo dovedeşte că nu persista niciun fel de ostilitate. Membrii ambelor părţi s-au purtat ca nişte gentlemeni. Exista un respect reciproc".

Cred că aproape toată lumea care a fost acolo are amintiri plăcute despre concert, mai ales cei suficient de inteligenţi să închirieze bărcile cu pânze de pe lacul Serpentine. Ei n-au văzut prea mult din spectacol, dar eram în plină zi, aşa că efectele de lumini au fost ca şi inexistente. Alţi fani însă au fost, evident, mai puţin în ton cu starea de spirit, întrucât *Melody Maker* a spus că a primit o serie de telefoane de la fani îngrijoraţi care voiau să ştie exact cât i-ar costa să intre la un concert gratuit.

În august ne-am întors în Statele Unite, la zece luni după prima noastră ieşire dezastruoasă. Înainte de plecare, Bryan a venit la noi şi ne-a explicat că voia să semnăm un alt contract de reprezentare, ca o formalitate pentru a uşura desfăşurarea turneului. Roger a mirosit capcana şi l-a semnat doar pentru că era un contract de şase săptămâni. A avut dreptate să fie suspicios.

Două zile mai târziu, am aflat din presă că partea de administrare a agenţiei şi de management a afacerii lui Brian fusese vândută pentru 40.000 de lire lui NEMS Enterprises, vechea companie de muzică a lui Brian

Epstein, acum deţinută şi condusă de Vic Lewis.

Vic era tipic pentru vechea şcoală a afacerilor în lumea muzicii – inclusiv cu mustaţă subţire şi părul dat cu briantină – şi noi am fost conduşi să-l întâlnim pe marele om în birourile sale impunătoare din Mayfair. Ascultam oripilaţi cum ne povestea cu mândrie despre albumul pe care îl înregistrase cu cântecele Beatlesilor, cu un aranjament de coarde în stilul său. Sugera posibilitatea ca Pink Floyd să beneficieze de acelaşi tratament. Era o ameninţare, o promisiune sau o glumă? Incapabili să ne dăm seama, ne uitam nervoşi unii la alţii.

Deşi semnaserăm contractul de reprezentare, Bryan trecuse cu vederea chestiunea managementului şi neglijase ca noi să semnăm un contract în acest sens. Asta ne-a dat permis să mai scoatem nişte bani de la NEMS – un mare calmant pentru durerea artistică, cred – şi să insistăm ca Steve, care urma să se alăture lui NEMS, să fie lăsat să devină managerul nostru personal.

Bryan susţine acum că unul dintre principalele motive pentru care i-a vândut agenţia lui NEMS a fost că doctorul său i-a spus să-şi schimbe stilul de viaţă şi de muncă pentru că suferea de ulcer. Dar, spre cinstea sa, Bryan a înţeles cât de important era să ne ducă înapoi în America pentru un al doilea turneu şi a avut un rol hotărâtor în realizarea sa.

A fost şi probabil mai este încă extraordinar de important să ai succes în America, atât din punctul de vedere al vânzărilor record pe o piaţă atât de mare, cât şi al spectacolelor live… Însă o grevă a controlorilor de trafic aerian americani în 1968 a făcut ca un turneu de proporţii relativ mici să devină o mare dramă. Pentru că vizele noastre de muncă au întârziat din nou, a trebuit să intrăm în SUA ca turişti şi apoi să dăm o fugă până-n Canada (a trebuit să ne întoarcem imediat, deoarece nu ne puteam permite să dormim o noapte acolo) pentru a obţine

documentele corecte la jumătatea rezidenţei la Steve Paul's Scene Club în New York. Acest club de subsol pe strada 47 colţ cu strada 6 era un loc bine cunoscut în New York şi, cu toate că era mic, a fost o trambulină ideală pentru noi. Ca o atracţie suplimentară, în câteva seri, în deschidere a cântat Fleetwood Mac, dar nu-mi amintesc cum ne-am descurcat cu schimbarea echipamentelor între seturi. Consumaţia gratuită la bar pentru formaţii compensa remuneraţia mică. Cu temperaturile de vară din New York şi cu un tavan jos, atmosfera era fierbinte. Purtat de un val de creativitate percutantă şi, probabil, şi de aranjamentele cu barul, Roger s-a ales cu nişte tăieturi urâte la mâini aruncând cu pahare în gong în timpul „Set The Controls". După episodul lui cu bassul Vox de la Cheetah Club în timpul primului nostru turneu, părea să fi făcut un obicei din a-şi vărsa sângele în America.

Acest public nu era mulţimea boemă de la UFO, ci o audienţă newyorkeză mult mai mofturoasă. În rândul ei, erau şi alţi muzicieni şi interpreţi din show-urile de pe Broadway. Îmi amintesc că ne întorceam la hotel după spectacol însoţit de una dintre fetele care apărea în *Hair*, care se lansase recent pe Broadway. Enorm de mândru de cucerirea mea, după mulţi ani am descoperit că reputaţia sa de cântăreaţă era cumva eclipsată de statutul ei de super-groupie…

La New York am stat o vreme la hotelul Chelsea. Pentru un hotel legendar, era, cu adevărat, remarcabil de părăginit. Faimos pentru că apărea în cântecele unor locatari precum Bob Dylan şi Leonard Cohen, precum şi pentru clientela sa rock-and-roll şi boemă, beneficia de o colecţie de rezidenţi permanenţi, de un control al creditului înţelegător, care îi permitea unui artist să dea o lucrare în locul chiriei şi de o menajerie cu câteva animale sălbatice, pe acoperiş. Noi aveam două camere pentru întreaga formaţie, echipă tehnică şi orice vizitatori sau prieteni pe

care ni i-am fi făcut pe drum. O asemenea mizerie nu mai văzuserăm de pe vremea apartamentului nostru din Stanhope Gardens. În acest turneu, Roger călătorea cu un singur bagaj de mână. Hainele murdare se duceau în compartimentul de jos şi apoi erau reciclate în partea superioară când aceasta se golea. Sistemul s-a dovedit a fi destul de igienic, pentru că, în timpul zborului spre casă, în geantă se spărsese o sticlă de scotch.

Cluburi precum Scene formau o coloană vertebrală solidă pentru turneu, dar în continuare totul se făcea cu un buget restrâns. La un moment dat, am rămas blocaţi la hotelul Camlin, în Seattle, primind mâncare de la room service, până când au venit nişte bani gheaţă de la agenţia noastră americană şi am putut să rezolvăm problema şi să ne cărăm.

Acesta a fost primul nostru mare turneu şi a fost animat de timpul pe care l-am petrecut cu alte două trupe englezeşti care se aflau pe drum în aceeaşi perioadă cu noi, Soft Machine şi Who. Soft Machine era un grup faţă de care am simţit întotdeauna o mare afinitate.

La început, fuseseră mai greu acceptaţi de public din cauza muzicii lor mai ezoterice inspirate de jazz. Who întruchipa cele mai multe dintre calităţile la care aspiram ca formaţie – să fim cap de afiş, să cântăm în săli de 5000 de locuri şi să manifestăm o atitudine profesionistă convingătoare. Am cântat cu ei la un show numit „Invazia engleză” la Philadelphia (pe afiş mai figurau Troggs şi Herman’s Hermits) şi am avut noroc când, în timpul setului nostru, a izbucnit brusc o furtună. Asta a însemnat că Who nu putea să cânte după noi şi să ne eclipseze spectacolul. Am câştigat puncte doar pentru simplu fapt că am apărut şi, implicit, pentru că am fost cap de afiş, şi după aia am plecat cu Keith Moon şi diverşi curteni să facem o emisiune în direct la radio.

Asta se întâmpla în perioada în care, în State, radioul FM

era foarte liber, însă, în noaptea aceea, lucrurile au fost mai libere decât oricând. Aveam cu toţii foarte multă adrenalină în instalaţii, iar DJ-ul şi cei mai mulţi dintre invitaţii săi erau relaxaţi din punct de vedere chimic. Rick, de regulă un tip liniştit, a luat microfonul în timp ce se difuza în direct un disc, a anunţat că nu-i place cântecul şi a cerut altceva. Keith Moon a comentat întruna, pe toată durata emisiunii, pentru a însufleţi şi mai mult atmosfera. Acum, după mai bine de 20 de ani, când ne întoarcem la Philadelphia, oamenii vorbesc încă în şoaptă despre show-ul radio din noaptea aceea.

Mai târziu, tot în seara aceea, într-un bar din apropiere, Pete Townshend m-a impresionat prin maniera fermă în care s-a descurcat cu un beţiv care ne-a abordat pentru a discuta despre muzica tare şi hainele înflorate. Când a început să devină agresiv, Pete, în loc să continue discuţia, i-a cerut calm barmanului să-l arunce afară. Asta, a subliniat Pete, dovedea două lucruri. Primul, puterea banilor (noi cheltuiserăm mai mult şi, ca atare, controlam barul) şi, al doilea, că beţivilor, mai ales în State, le place să discute o scurtă vreme, dar imediat ce nu mai au argumente, au tendinţa să recurgă la violenţă fizică sau să scoată un pistol – încă o regulă utilă pentru rubrica „Sfaturi şi şmecherii” din ghidul pentru turnee.

Ca şi la primul turneu, nu aveam aproape deloc echipament, fiind încă o dată victime ale promisiunilor goale ale agenţilor şi companiilor de înregistrări. Cel care ne-a salvat a fost Jimmi Hendrix. Auzind de problemele noastre (managerii săi s-au ocupat şi de Soft Machine), ne-a trimis la Electric Lady, studioul de înregistrări şi depozitul său de pe strada West 8th, şi ne-a spus să ne servim cu ce aveam nevoie. Există câţiva adevăraţi eroi ai rock-and-rollului.

Contactul cu compania locală de înregistrări era sporadic şi, uneori, aproape imposibil. Steve O’Rourke, disperat să

se întâlnească cu directorul de marketing care nu-i răspundea la telefon, a identificat locul preferat unde individul îşi făcea pantofii şi s-a aşezat, aşteptând răbdător – pantofii săi fiind atât de frumos curăţaţi încât până şi un sergent major de la regiment ar fi fost impresionat – până când domnul greu de găsit a apărut.

Cam în vremea aia, cei de la Vama şi Impozitele britanice erau foarte porniţi împotriva trupelor care fuseseră în turneu în America şi se întorceau cu cantităţi mari de instrumente muzicale foarte ieftine. Erau deosebit de preocupaţi de bateriile şi chitarele electrice clasice care puteau fi cumpărate de la Manny's în New York pentru mai puţin de jumătate din preţul de acasă sau luate pe mai nimic din magazinele de amanet. În cele din urmă, a avut loc un raid mamut în care se pare că au fost vizitate toate formaţiile care aveau activitate. Au fost mai mult amenzi şi avertismente generale decât execuţii, dar, timp de câteva luni după aceea, un domn Snuggs de la Impozite le-a tot dat telefoane chitariştilor ca să le spună că îi văzuse la *Top Of The Pops* şi dacă ar putea să-i explice exact cum făcuseră rost de chitara aia frumoasă Gibson Les Paul, model 1953, de culoarea ciocolatei.

La întoarcerea în Marea Britanie, am reintrat în rutina turneelor, lucrând tot mai mult în circuitul universitar şi în Europa, inclusiv la un spectacol în aer liber în Germania, unde câţiva studenţi, inspiraţi de un an în care avuseseră loc revoltele de la Paris şi acţiunile radicale din toată Europa şi Statele Unite, au decis că intrarea ar trebui să fie liberă pentru toţi şi că s-ar cuveni să facă praf porţile de la intrare. Folosind rulote VW, ei au înlocuit metoda californiană a surfului cu un berbec legat pe capotă.

Chiar înainte de Crăciunul lui 1968, am avut o ultimă încercare pe piaţa single-urilor: „Point Me At The Sky" a fost a treia noastră încercare după „Emily" şi al treilea eşec consecutiv. Cu inima împăcată, am decis să tratăm cu

dispreţ publicul cumpărător de single-uri şi ne-am declarat sec trupă „exclusiv albume” pentru următorii unsprezece ani.

Următorul nostru album a fost muzica pentru filmul More, regizat de Barbet Schroeder. Apăruserăm în documentarul din 1967 al lui Peter Whitehead, *Tonite! Let's All Make Love In London*, iar în 1968, făcuserăm muzica unui film de Peter Sykes, numit *The Committee*, cu Paul Jones în rolul principal, deşi contribuţia noastră fusese mai mult o colecţie de efecte sonore decât muzică.

Acest film, însă, promitea să fie un proiect mai serios. Barbet, un protejat al lui Jean-Luc Goddard, a venit la noi cu filmul aproape gata şi editat. În ciuda acestor constrângeri şi cu un termen de predare la limita disperării, Barbet era un om cu care se lucra uşor – am fost plătiţi cu 600 de lire fiecare, o sumă substanţială în pentru opt zile de muncă în perioada Crăciunului – şi nu se punea problema să producem cântece de Oscar sau vreo coloană sonoră în stilul Hollywoodului. De fapt, în completarea diferitelor secvenţe de atmosferă, Roger compusese pentru film câteva cântece care au devenit mai târziu parte din spectacolele noastre.

O mulţime de stări din film – o poveste lentă, destul de directă şi moralizatoare despre un student german care pleacă în Ibiza şi ajunge să se apuce de droguri tari – au fost perfect adaptate unora dintre chiorăiturile, chiţăiturile şi alte texturi sonore pe care le produceam în mod regulat, noapte de noapte. Nu exista buget pentru un studio de dublaj cu un dispozitiv de numărare a cadrelor, astfel că am stat într-o sală de cinematograf, am cronometrat cu grijă secvenţele (este uluitor cât de precis poate fi un cronometru) şi apoi ne-am dus la Pye Studios, în Marble Arch, unde am lucrat cu experimentatul lor inginer, Brian Humphries.

Un mare turneu în Marea Britanie, în primăvara lui s-a

încheiat la Royal Festival Hali în iulie cu un eveniment pe care l-am numit „More Furious Madness From The Massed Gadgets of Auximenes”. Acesta a fost un alt spectacol reprezentativ – şi rămâne unul dintre favoritele mele, la fel ca şi „Games For May”. Poate nu şi pentru David, care, mulţumită unei împământări proaste, a primit un şoc electric suficient cât să-l arunce de pe scenă şi să-l lase vibrând uşor pentru restul spectacolului. Am decis să îmbogăţim evenimentul printr-un *performance* al unui vechi prieten de la Homsey College of Art şi cândva locatar la Stanhope Gardens, pe nume Peter Dockley. El crease un costum de monstru care implica o mască de gaz şi nişte organe genitale enorme, echipate cu un rezervor care să-i permită să urineze pe spectatorii din primele rânduri. Acest lucru s-a dovedit a fi, într-adevăr, foarte eficient întrucât, în timpul piesei „The Labyrinth”, o bucată muzicală destul de tristă, ciudată, Peter s-a strecurat în rândul publicului în timp ce noi picuram efecte sonore în sistemul cuadrofonic. O ghinionistă de fată, probabil sub influenţe chimice, s-a trezit cu creatura asta oribilă stând lângă ea. A ţipat şi a rupt-o la fugă din sală de n-am mai auzit vreodată de ea, nici măcar prin intermediul avocatului ei.

O parte a spectacolului implica, de asemenea, o piesă numită „Work” care folosea zgomote percutante în timp ce noi construiam o masă. Am făcut piesa asta de mobilier pe scenă, folosind lemn, un fierăstrău, ciocan şi cuie, cronometrată astfel încât trecerea la următoarea secţiune să aibă loc la fluieratul unui ceainic aflat pe un aragaz portabil (fumatul era strict interzis pe scenă, dar un aragaz părea perfect acceptabil). O mare parte a acestei piese a fost ulterior refolosită în studio, fie pe „Alan’s Psychedelic Breakfast”, fie pe albumul abandonat *Household Objects*. Odată, când stăteam la un ceai, am plănuit să stabilim nişte legături cu emisiunea radio a lui John Peel, deşi nu-mi amintesc cât succes a avut chestia asta. Ideea a reapărut

mai târziu pe Wish *You Were Here*, unde sunetul unui radio la care se aude o melodie se întretaie, în cele din urmă, cu muzica înregistrată. Poate că asta subliniază faptul că tenacitatea a fost întotdeauna o calitate a grupului – dacă ne place o idee renunţăm rar la ea şi asta doar după ce a fost declarată moartă din punct de vedere clinic.

Peste vară am lucrat la *Ummagumma,* un dublu album. Primele două feţe conţin interpretarea live a unui set – „Astronomy”, „Careful With That Aex”, „Set The Controls” şi „Saucer” – înregistrat în iunie la Mother’s în Birmingham (un fel de versiune Midlands a lui Middle Earth şi un club de care eram foarte mândri) şi la Manchester College of Commerce. Pe următoarele noastre albume live, aveam să includem înregistrări din aproape 20 de spectacole diferite. Pentru *Ummagumma,* alegerea s-a limitat la cea mai bună dintre două versiuni şi am avut foarte puţin de refăcut sau de adăugat ca efect de dublare. Pe al doilea album din *Umamagumma,* fiecăruia dintre noi i-a revenit câte o jumătate de faţă.

La lansarea sa în octombrie 1969, discul s-a bucurat de cronici, în general, entuziaste, deşi nu cred că noi am fost atât de încântaţi de el. A fost însă amuzant să-l facem şi a fost un exerciţiu util, secţiunile individuale dovedind, din punctul meu de vedere, că părţile nu au fost la fel de bune ca suma lor.

Ca să creez secţiunea ce-mi revenea, „The Grand Vizier’s Garden Party”, m-am bazat pe resursele la îndemână, recrutând-o pe soţia mea, Lindy, o flautistă foarte bună, să adauge foşnetul pădurii. Pentru propria mea parte, am încercat să fac o variaţiune pe soloul obligatoriu de baterie – n-am fost niciodată un fan al exerciţiilor de gimnastică la baterie, ale mele sau ale oricui altcineva. Norman Smith a fost de foarte mare ajutor la aranjamentele de flaut, managerul de studio mai puţin – certându-mă pentru că mi-am editat propriile benzi.

Rick a fost, probabil, cel mai entuziasmat dintre noi toţi de formatul discului, adoptând conceptul unei abordări mai clasice asupra părţii sale, în timp ce secţiunile lui Roger şi Rick includeau cântece care au ajuns să facă parte din repertoriul trupei. Cred că „The Narrow Way” şi „Grantchester Meadows” au fost cântate la spectacolul „Massed Gadgets”, în timp ce piesa lui Roger „Several Species...” indica influenţa prieteniei ce se năştea între el şi Ron Geesin, la ale cărui talente de aranjor am apelat ulterior pentru a ne ajuta să finalizăm „Atom Heart Mother”.

Roger şi David lucraseră şi cu Syd, ajutându-l să realizeze primul său album solo, *The Madcap Laughs*, cu contribuţia lui Robert Wyat şi a altor membri ai Soft Machine. Continuam să credem că fluxul creativ al lui Syd putea fi restimulat, dar s-a dovedit a fi extrem de dificil să punem cântecele sale într-o oarecare ordine sau să înţelegem potenţialul lor. Mai târziu, în acelaşi an, Syd a lansat un al doilea album solo, *Barrett.* Aceasta s-a dovedit a fi ultima sa înregistrare, în ciuda încercărilor ulterioare de a-l încuraja să se întoarcă în studio. Începând din acel moment, Syd a devenit tot mai retras, până la urmă întorcându-se la Cambridge şi rareori mai ieşind de acolo. Este extrem de trist că un compozitor atât de talentat a produs atât de multă muzică bună şi, după aceea, nu a mai fost capabil sau nu a mai vrut să continue.

Am încheiat anul 1969 cu o experienţă bizară, în decembrie, lucrând pentru regizorul italian Michelangelo Antonioni la filmul său *Zabriskie Point*. După întâlnirea fericită cu Barbet Schroeder, ne-a plăcut ideea să lucrăm la filme – se potrivea cu dorinţa noastră de a mai lucra şi altceva, în afara ciclului obişnuit de înregistrări şi concerte. Proiectul lui Antonioni – un film care amesteca studenţi radicali, psychedelia de pe Coasta de Vest şi distrugerea societăţii aşa cum o ştiam noi pe atunci – făcea parte din agonia studiourilor MGM, care, într-o încercare disperată de

a supravieţui, i-au oferit lui Antonioni un buget generos, sperând că succesul filmului său *Blow Up* vestea o nouă era a cinematografiei europene.

Dintr-odată ne-am aflat la Roma, stând la impozantul hotel Massimo D'Azeglio. Lucrul cu care ne-a trebuit ceva vreme până să ne obişnuim a fost că studioul plătea zilnic o sumă fixă pentru cazare şi masă. Dacă nu o foloseai, o pierdeai. Ca urmare a precipitării proiectului şi a programului de lucru al lui Michelangelo, nu puteam intra în studio decât de la miezul nopţii până la nouă dimineaţa. Asta a însemnat o rutină de a încerca să dormi în timpul zilei, cocktailuri de la şapte la nouă şi cina până la unsprezece seara – bazându-ne pe ajutorul somelierului să folosim diurna de 40 de dolari de fiecare – înainte de a coborî pe Via Cavour, schimbând amabilităţi cu curvele de la colţurile străzilor, către studiourile unde ne războiam cu regizorul şi filmul său.

Problema era că Michelangelo voia să controlez totul şi, întrucât nu putea face muzica el însuşi, îşi exercita controlul prin selecţie. Prin urmare, fiecare piesă trebuia să fie terminată şi nu doar schiţată, apoi refăcută, respinsă şi retrimisă – după-amiaza, Roger se ducea la Cinecittà să-i dea să asculte benzile. Antonioni nu ar fi făcut niciodată un prim efort şi se plângea adesea că muzica era prea puternică şi domina imaginea vizuală.

Un dispozitiv pe care l-am încercat a fost o bandă de atmosferă. Am submixat diferite versiuni şi am adăugat efecte de dublare în aşa fel încât el putea să se aşeze la mixer şi literalmente să adauge un sentiment mai liric, mai romantic sau mai deznădăjduit, trăgând în sus sau în jos de faderul mixerului. Antonioni a sfârşit prin a folosi o mare varietate de piese de la alţi muzicieni, precum Jerry Garcia şi John Fahey, şi, în pofida unui final dramatic şi exploziv, filmul a rupt din punct de vedere critic şi comercial.

Continuându-ne politica de a recicla orice lucru cât de

util, ne-am adunat liniştiţi toate resturile rămase de la montaj. Avea să apară sigur vreo ocazie să le folosim în viitor.

5.

Schimbare de tempo

The Bath & West Showground, în Shepton Mallet, un orăşel în Somerset, a fost locul de desfăşurare al Bath Festival of Blues & Progressive Music în iunie 1970. Aleseserăm acest eveniment, în mijlocul Angliei provinciale, ca o oportunitate de a interpreta „Atom Heart Mother”, o piesă ambiţioasă pe care o înregistraserăm de curând, în care folosiserăm instrumente precum cornul francez, tuba, trompete, tromboane, un solo de violoncel, chiar şi un cor de 20 de persoane – probabil că chiuveta din bucătărie nu a fost disponibilă pentru sesiunea de înregistrare.

Festivalul, o extravaganţă de două zile, în încercarea de a imita anvergura Woodstockului din anul precedent, importase o groază de grupuri de pe ambele ţărmuri ale Atlanticului. Era un contingent sănătos de trupe tari din State, inclusiv Jefferson Airplane, Santana, The Byrds şi Steppenwolf, alături de trupe britanice: în afară de noi, pe afiş figurau Fairport Convention şi Led Zeppelin. În

încercarea de a ţine pasul cu John Paul Joneşii[23], părea întru totul adecvat ca noi să facem gestul grandios, dar provocator din punct de vedere logistic, de a mâna întregul efectiv de muzicieni de acompaniament în ţinuturile sălbatice din West Country.

Prin natura lor, festivalurile rock au tendinţa să înceapă cu bune intenţii şi apoi, pe măsură ce numărul participanţilor creşte şi problemele tehnice se multiplică, să alunece uşor în haos, mai ales dacă Mama Natură se amestecă şi ea – deşi, de această dată, vremea a fost idilică. Această volatilitate a devenit de atunci încoace unul dintre lucrurile pe care oamenii par să le aştepte cel mai mult: o mare parte din ceea ce se aşteaptă de la participarea la Festivalul de la Glastonbury este perspectiva de a continua marea tradiţie a Woodstockului de a face o baie bună de noroi.

Poliţia va fi avertizată să se aştepte la un număr de participanţi egal cu aproximativ jumătate din numărul real, pentru că, dacă ar şti dinainte cifra adevărată, orice eveniment ar fi interzis deoarece nu ar îndeplini niciun fel de prevederi de siguranţă sau de sănătate. La acest festival, cred că Freddy Bannister, promoterul, până la urmă a avut parte de căderea nervoasă corespunzătoare pe măsură ce se dezvăluia toată oroarea proiectului la care se angajase.

Ca să reuşim să trecem de toate ambuteiajele care se formaseră peste tot, fie că erau drumuri principale sau laterale, ne-am bucurat de plăcerea de a conduce ca disperaţii pe sens interzis. Însă autobuzul care îi transporta pe instrumentiştii noştri avea un şofer cu o atitudine mult mai puţin arogantă. El a ales opţiunea mai sănătoasă, mai sigură, dar cu o durată de opt ore şi jumătate. Până şi

[23] Aluzie la John Paul Jones, basist şi clăpar la Led Zeppelin, un muzician extrem de versatil care cânta la mai multe instrumente, fiind în acelaşi timp şi compozitor, aranjeur muzical şi producător (n.r.).

suflătorii, recunoscuţi ca o specie aparte pentru rezistenţa lor, dădeau semne de nervozitate în momentul în care au fost, în final, decantaţi. După toate chinurile pe care le-au îndurat, au descoperit că, de fapt, ajunseseră mult prea devreme pentru că programul festivalului fusese dat peste cap: precizarea că „Tot programul poate fi modificat” era adesea un eufemism pentru „Totul se va desfăşura cu o întârziere de o jumătate de zi”.

Simţind încotro se îndreptau lucrurile, am încercat să negociem un slot mai devreme şi să facem schimb de locuri cu un erou al chitarei cu privire sălbatică. Doritor, dar incapabil să ne ajute, şi-a cerut scuze explicându-ne că abia ce luase nişte produse farmaceutice pe care le considera necesare pentru a da tot ce poate şi că nu mai avea suficiente provizii pentru a ajunge încă o dată pe acele culmi, aşa că am fost obligaţi să rămânem la ordinea stabilită.

Intrarea noastră în scenă fusese, iniţial, planificată la 10.15 p.m. Când, în sfârşit, am putut să ne conducem pe scenă trupa veselă de muzicieni – dintre care cei mai mulţi nu se întâlniseră niciodată, în lungile şi variatele lor cariere, ceva atât de magnific de haotic –, se iveau zorii. Ca atare, evenimentele au conspirat să ne dea un fundal maiestuos care a amplificat realmente impactul intrării noastre pe scenă. Dirijorul corului, John Aldiss, a făcut o treabă magnifică controlând corul şi orchestra şi am reuşit să ducem la capăt spectacolul, deşi cântăreţul la tubă a descoperit că un chefliu bucolic îi turnase o halbă de bere în instrument.

Te-ai fi putut gândi că, după un astfel de eveniment, o scurtă pauză ar fi fost în regulă. Însă era vremea festivalurilor, aşa că ne-am trezit părăsind scena şi conducând nebuneşte prin ceaţa zorilor direct către Londra, ca să prindem un zbor spre Olanda şi să cântăm în acea seară la un alt festival, mai puţin extravagant.

Fără niciun pic de timp să ne refacem, ne-am aruncat în exact acelaşi tip de scenariu, deşi, cel puţin de data asta, eram noi, minus orchestra, o eliberare bine-venită pentru ambele părţi.

„Atom Heart Mother” fusese asamblată în timpul câtorva repetiţii după ce ne-am întors din sejurul la Roma – pentru care îi mulţumim lui Michelangelo Antonioni. Odată ce am stabilit nucleul piesei (o temă furnizată de David, cred), toată lumea a contribuit, nu numai muzical, ci şi în elaborarea dinamicii de ansamblu. Nu pot să-mi amintesc acum dacă deciseserăm să creăm o piesă mai lungă sau ea doar s-a rostogolit ca un bulgăre de zăpadă, dar a fost un mod de lucru cu care începeam să ne simţim confortabil.

După câteva sesiuni de lucru mai lungi la începutul anului 1970, creaserăm o piesă foarte lungă, destul de maiestuoasă, dar cam nefocalizată şi încă neterminată.

O modalitate de a dezvolta o asemenea piesă era să o cântăm live, aşa că la câteva concerte am cântat versiuni prescurtate, denumite uneori „The Amazing Pudding”. Treptat, am adăugat, scos şi multiplicat elementele, dar încă părea să-i lipsească ceva esenţial. Cred că intenţionaserăm mereu să înregistrăm piesa, dar compozitorii trebuie să fi simţit cu toţii că s-au lovit de un anumit blocaj, aşa că la începutul verii am hotărât să-i predăm piesa, aşa cum era, lui Ron Geesin şi să-l întrebăm dacă putea să-i adauge ceva culoare orchestrală şi părţi corale.

Cel care mă prezentase lui Ron fusese Sam Jonas Cutler. Sam renunţase la o carieră de profesor pentru copii cu nevoi speciale pentru a deveni manager de turneu. Pregătirea sa anterioară l-a ajutat foarte mult, fără îndoială, în implicarea sa în lumea rock-and-rollului: lucrase cu Rolling Stones în turneul lor din 1969 în Statele Unite, inclusiv la concertul gratuit de tristă amintire de la Altamont, şi ulterior cu Grateful Dead.

Ron Geesin este un muzician şi aranjor talentat şi un virtuoz al banjoului şi al orgii, iar stilul său ar putea fi cel mai bine descris drept un soi de poezie ragtime în viteză.

Îşi construise pentru el însuşi ceea ce era efectiv unul dintre primele studiouri electronice de apartament. Ron, care nu era mult mai în vârstă decât noi, dar părea mult mai înţelept cu aspectul lui de profesor cu barbă sălbatică, avea un beci pe strada Elgin, în Notting Hill, unde îşi făcea meseria, înconjurat de o colecţie de aparate de înregistrat, role, kilometri de bandă şi câteva aparate muzicale făcute la comandă sau de către el însuşi.

Deşi ar putea să sune aiurea, unul dintre punctele tari ale lui Ron îl reprezenta faptul că era foarte organizat. Lucrul cu muzica înregistrată pe bandă are o problemă inerentă şi majoră: toate benzile arată exact la fel, ceea ce este un coşmar logistic. Dacă nu inscripţionezi cu precizie care bucăţică de bandă a fost transferată de pe o rolă pe alta şi nu notezi imediat schimbarea într-un jurnal, poate să-ţi ia zile până găseşti din nou bucata de care ai nevoie. Datorită acestor abilităţi organizaţionale meticuloase, Ron nu părea să aibă vreodată o problemă în a găsi piesa corectă.

Ron lucrase pe cont propriu de ceva timp, astfel încât tehnicile sale idiosincratice şi *modus operandi* îi aparţineau în întregime. Datorită lui, Roger şi cu mine deveniserăm interesaţi de producţia artizanală şi influenţa sa poate fi clar detectată într-un element al contribuţiei lui Roger la *Ummagumma*, anume „Several Species”. Roger şi Ron lucraseră împreună şi la muzica unui documentar muzical neobişnuit, numit *The Body* – bazat pe cartea lui Anthony Smith – care a fost lansat în la una dintre piese, „Give Birth To A Smile”, cântând şi noi, Rick, David şi cu mine.

Ron a făcut diverse şmecherii cu magnetofoanele Revox agăţate în tandem care au trecut mult dincolo de folosirea standard aşa cum era recomandată de manualul producătorului. El şi-a făcut propriile legături şi mi-a dat

primele lecţii de sudură. Cu o parcimonie tipic scoţiană, Ron strângea benzi aruncate din studiourile profesioniste. După ce ştergea banda ca s-o refolosească, lipea apoi orice căpeţel pentru a face o bandă întreagă sau pentru a reface meticulos orice înregistrare de studio care nu se ridicase la standardele sale înalte. Dincolo de orice, Ron m-a învăţat să lipesc frumos banda.

O întorsătură plăcută a acestei relaţii a fost că Ron a scris coloana sonoră a unuia dintre documentarele tatălui meu – *The History of Motoring* – şi îmi place să cred că amândurora le-a plăcut experienţa asta. Tatăl meu a fost încântat în mod special de faptul că Ron venea întotdeauna nu doar cu muzica, ci şi cu un gadget nou făcut acasă sau cu un cablu pe care îl construise special pentru a simplifica transferarea muzicii din maşinăria lui în film.

Ron părea o alegere ideală pentru a crea aranjamentele pe „Atom Heart Mother”. El înţelegea detaliile tehnice ale compoziţiei şi aranjării, iar ideile sale erau suficient de radicale pentru a ne ţine departe de lucrările rock orchestrale tot mai la modă, dar extrem de greoaie ale epocii. Pe atunci, aranjamentele unor astfel de lucrări tindeau să implice o gândire destul de conservatoare; absolvenţii de muzică clasică fuseseră îndoctrinaţi cu o lipsă de simpatie pentru rock – „trecerea peste” era încă văzută ca o trădare a anilor lor de disciplină şi pregătire. Vestea bună era că, având-ul pe Ron la cârmă, era puţin probabil că vom ajunge la „Pink Floyd în interpretarea Orchestrei Filarmonice din Londra”.

Ron a început să lucreze la piesa noastră şi, cu puţin sprijin din partea noastră, a venit la Abbey Road înarmat cu un teanc de partituri gata de înregistrat. S-a lovit imediat de un mare obstacol. Muzicienii din orchestră n-au vrut să fie dirijaţi de Ron pe care îl percepeau ca aparţinând lumii muzicii rock. Răzbunarea nu putea avea loc decât în incinta studioului şi, Doamne, cum a putut să curgă sângele! În

cazul lui Ron, un adevărat sacrificiu uman s-a săvârşit chiar în studio.

Pe când Ron îşi mânuia încrezător bagheta, ei făceau cât de mult zgomot puteau. Ron nu doar scrisese câteva părţi solicitante din punct de vedere tehnic, dar frazarea pe care o dorea era neobişnuită. Muzicienii urau asta şi mai mult. Cu microfoanele deschise, ştiau că orice comentariu va fi auzit şi râsul lor discret, uitatul la ceas şi întreruperile constante de „Scuzaţi-mă, domnule, ce înseamnă asta?” însemnau că înregistrarea era într-un punct mort, iar şansele ca Ron să fie acuzat de omor cu premeditare creşteau logaritmic cu fiecare secundă.

Şi asta nu era singura sa problemă. Când a fost înregistrată piesa, EMI abia primise ultimele noutăţi în domeniul tehnologiei de înregistrare, noile magnetofoane Studer cu opt canale. Acestea foloseau bandă cu lăţime de 2,54 centimetri şi, cu o prudenţă admirabilă, conducerea EMI a dat o directivă potrivit căreia pe acest tip de bandă nu se va face niciun fel de editare, întrucât erau îngrijoraţi de calitatea oricărei lipituri.

Din nefericire, „Atom Heart Mother” are o lungime de 24 de minute. Roger şi cu mine am pornit la ceva ce poate fi descris ca o călătorie a lui Ulise pentru a înregistra partea de backing. Pentru a păstra canalele libere pentru efectele de dublare, aveam bassul şi tobele pe două canale şi întreaga înregistrare trebuia să fie făcută într-o singură trecere. Interpretarea piesei fără niciun alt instrument însemna că a trece prin ea fără greşeală ne solicita tot talentul nostru muzical limitat; chestiuni precum tempoul au trebuit să fie lăsate în suspensie. Deliciile cuantificării – folosirea computerelor pentru a ajusta digital tempourile fără a afecta înălţimea sunetelor – aveau să vină abia peste vreo 20 de ani.

În mod sigur, piesei finite îi lipsea cronometrarea metronomică ce ar fi făcut oricui viaţa mai uşoară. În

schimb, ritmul piesei se accelera şi apoi se întorcea la tempoul corect într-o manieră volatilă pe care Ron trebuia, de acum, să o ia în calcul. Problema a fost rezolvată de John Aldiss, dirijorul corului. John era un fost absolvent al şcolii corale de la King's College din Cambridge care înfiinţase Corul John Aldiss Choir, vestit pentru faptul că interpreta lucrări ale unor compozitori de muzică clasică contemporani. Pe atunci, era, de asemenea, profesor de cor la Guidhall School of Music din Londra. Corul său clasic disciplinat avea (şi trebuie subliniat acest lucru) o atitudine mult mai pozitivă şi multă experienţă de lucru cu orchestre. Cu ajutorul lor calm, am terminat înregistrarea. A apărut însă o altă problemă la care nu ne gândiserăm atunci. Fuseserăm obligaţi să furnizăm niveluri relativ ridicate din canalul de acompaniament vocal pentru orchestră pe difuzoarele de monitor, dintre care unele au fost preluate de microfoane. Această maree neagră indelebilă a făcut ca „Atom Heart Mother” să nu aibă niciodată claritatea sonoră pentru care ne-am zbătut întotdeauna.

Pentru „Atom Heart Mother”, comentariile mele din carnetul de note al lui Pink Floyd ar fi: o idee bună, aţi putea depune mai mult efort. „Alan's Psychedelic Breakfast” pe faţa a doua este un exemplu asemănător. Aceasta era o imagine sonoră a unui mic dejun englezesc, care începea cu scăpărarea unui chibrit pentru aprinderea unui ochi de aragaz, urmată de sunetul şuncii care sfârâia, împreună cu robinetul care picura şi alte preferinţe vechi din biblioteca sonoră. De ce l-am folosit ca protagonist pe Alan Styles, un membru al echipei noastre tehnice, n-am nicio idee. Roger, Rick şi David au încercat fiecare să producă un cântec pentru a completa faţa a doua – inclusiv un favorit în piesa lui David „Fat Old Sund”. Se părea că ameninţarea de a fi încarceraţi pe viaţă la Abbey Road, fără nicio şansă de eliberare condiţionată, a fost suficientă pentru a-l mobiliza până şi pe cel mai reticent compozitor

să-şi facă datoria.

Titlul de „Atom Heart Mother” a fost o găselniţă de minut. Sub presiunea găsirii unui nume am scanat ziarele de seară pentru o idee şi am văzut un articol despre o femeie care născuse după ce îi fusese implantat un stimulator cardiac. Titlul articolului ne-a oferit numele. Coperta cu vaca a fost o lucrare inspirată, concepută de Storm şi John Blake, pe care am legat-o de album dând secţiunilor individuale ale „Atom Heart Mother” nume precum „Funky Dung” şi „Breast Milky”. Storm îşi aminteşte că, atunci când a arătat coperta celor de la EMI, unul dintre directorii executivi a ţipat la el:

„Eşti nebun? Vrei să distrugi această casă de discuri?…”

După transpunerea „Atom Heart Mother” pe vinil şi după aventurile pastorale de la Shepton Mallet, următoarea interpretare orchestrală a piesei a avut loc la al doilea concert gratuit organizat de Blackhill la Londra, în data de 18 iulie 1970, „Lose Your Head At Hyde Park” promitea să ne prezinte pe noi, Edgar Broughton, Kevin Ayers and The Whole World, The Third Ear Band, „şi mii de alţi oameni frumoşi”. Acest eveniment a avut o atmosferă mult mai puţin spontană decât primul concert gratuit: mai multe restricţii, o zonă de backstage mai mare şi o secţiune VIP la fel de ierarhizată ca orice eveniment organizat de către curtea Regelui Soare. Atmosfera şi-a pierdut o parte din şarmul său ori poate că noi deveniserăm mai chiţibuşari.

De asemenea, am dus spectacolul în Europa în luna aceea. Eram, de acum, din ce în ce mai pregătiţi să lucrăm cu o orchestră. Cu toate astea, erau încă destule oportunităţi pentru crize – a fost un concert la Aachen unde am sosit, am instalat totul şi apoi am descoperit că toate partiturile rămăseseră acasă. I-am telefonat lui Tony Howard la Londra şi i-am dat misiunea să le trimită cu următorul avion. Hotărâţi să nu trebuiască să facem faţă umilinţei de a ne recunoaşte greşeala, am aşteptat să

treacă timpul făcând o nesfârşită probă de sunet. Măcar am impresionat departamentul de alămuri cu dedicaţia noastră faţă de perfecţiune.

Ne-am întrerupt munca prelungită de înregistrare la „Atom Heart Mother” pentru a face un scurt turneu în Franţa şi ne-am folosit de această ocazie pentru a-l întâlni pe Roland Petit, directorul Ballet de Marseille.

Mai înainte cu ceva vreme, Roland îl contactase pe Steve cerându-ne să scriem o nouă bucată muzicală pentru compania sa – şi am aranjat să avem o scurtă întâlnire cu el la Paris în vara lui 1970, *en route* spre o combinaţie de vacanţă/miniturneu în sudul Franţei încă nu învăţaserăm că munca şi plăcerea reprezintă o combinaţie ce trebuie evitată pe cât posibil.

În patru maşini de ocazie din clasa E şi un Lotus Elan – încă un dealer de maşini pusese ochii pe noi –, am bătut drumurile lungi şi drepte ale Franţei, lăsând în urma noastră dâre ameninţătoare de fum albăstrui. Timpul petrecut cu Roland a fost deosebit de benefic, nu în ultimul rând pentru că, într-o zi nelucrătoare în Franţa, a reuşit, din scurt, să ne găsească – lui Roger, mie şi nevestelor aferente – un hotel extraordinar şi un restaurant senzaţional unde să mâncăm în seara aceea.

Am tăiat-o apoi către coasta de Azur pentru un rendez-vous cu Rick şi David, care nu zăboviseră la Paris. Iniţial, am stat la un hotel pe malul mării la Cannes.

Era vacanţă pură: am învăţat să facem schi nautic sub supravegherea unui francez extraordinar de puternic care era capabil să-şi ţină elevii în poziţie verticală în timp ce învăţau să schieze. Marea sa experienţă cu schiatul era subminată doar de înţelegerea foarte succintă a limbii engleze. Abia mai târziu am descoperit că insistenta sa comandă „Nu împinge” însemna, de fapt, „Nu trage”.

Eram pe Riviera pentru o serie de apariţii la Festival, cântând în locuri minunate, înconjurate de pini şi cu o

panoramă asupra Mediteranei. După ce am cântat la Antibes Jazz Festival, am închiriat o vilă uriaşă lângă St Tropez unde echipa de bază, formaţia şi managementul puteau să stea în timp ce noi aveam alte concerte la Frejus şi în alte staţiuni de pe Coasta de Azur. Acestea erau încă zile cu buget redus, iar casa pe care o închinaserăm nu era pe un promontoriu ce se avânta în mare, ci în interior, în mijlocul unor tufişuri.

Atmosfera nu era întotdeauna una casnică, în ciuda prezenţei nevestelor şi a copiilor. Odată, am întâlnit în vilă două femei ciudate ce se purtau în mod suspect, întrebându-le cine sunt, le-am recunoscut brusc ca fiind Steve O'Rourke şi Peter Watts pregătindu-se pentru o seară în oraş la un club din St Tropez, amândoi complet travestiţi. Din fericire, sufeream de o combinaţie de intoxicaţie alimentară şi insolaţie şi, prin urmare, n-am putut să-i însoţesc. Ca un experiment al traiului la comun, nu a fost un succes prea mare. Deşi, chiar şi atunci când eram doar noi patru, călătorind foarte aproape unul de altul în timpul turneului, situaţia putea deveni uneori destul de tensionată, acum, cu atât de mulţi oameni, existau nenumărate posibilităţi de ceartă.

În orice caz, relaţia mea cu Roger trecea printr-o *froideur* temporară. Necazul provenea dintr-un incident mai vechi când eu, Roger şi respectivele noastre soţii am atins cumva subiectul infidelităţii lui Roger în timpul turneelor. Lui Roger i-a fost destul de greu să tolereze faptul că mă asociasem cu fetele atacând comportamentul său, mai ales că nici eu nu eram mai breaz, şi pur şi simplu nu am intrat în partea de confesiuni. Cu această ocazie, ar trebui să recunosc că indicatorul bătea mai mult în zona duplicităţii decât în cea a diplomaţiei şi i-a luat ceva timp lui Roger ca să ierte acest episod special.

Judy Waters îşi aminteşte fiorul de gelozie pe care l-a simţit în momentul în care Lindy şi cu mine am plănuit să

găsim o scuză ca să părăsim St Tropezul mai devreme. Făcându-le veseli cu mâna, am mai pus câţiva litri de ulei în Lotusul care scotea din ce în ce mai mult fum şi ne-am dus în Iugoslavia…

Ocazia de a ne odihni şi recupera a fost una scurtă. Turneul american care a urmat aproape imediat a coincis cu lansarea lui „Atom Heart Mother” şi astfel am fost obligaţi să repetăm experienţa orchestrală. David şi Steve au zburat la New York să tocmească muzicieni, aranjând secţiuni separate de alămuri şi coruri pentru concertele de pe Coasta de Vest şi de pe Coasta de Est ale turneului – anunţat la Los Angeles de un panou de doisprezece metri, cu vaca lui Storm, ce trona pe Sunset Strip. Instrumentiştii americani, sub bagheta lui Peter Phillips, erau foarte capabili şi, totodată, relaxaţi să cânte diferite tipuri de muzică – şi sunt bucuros să raportez absenţa totală a oricărei atitudini recalcitrante, de sictir, sau a tubelor înecate în bere.

De acum, turneul american devenea din ce în ce mai mult rutină pe măsură ce noutatea se estompa: era al doilea turneu al nostru în 1970 – fuseserăm deja acolo câteva săptămâni în luna mai. În plus, teama noastră comună de a zbura ne-a făcut adeseori să ne îmbarcăm în călătorii de opt ore cu maşina cu credinţa greşită că asta ar fi mai puţin stresant. În realitate, bineînţeles, că aceste călătorii-mamut induceau pur şi simplu o plictiseală fatală. La Hilton, în Scottsdale, am profitat de orice oportunitate pentru a ne face de cap – mi-l amintesc pe Roger călărind o motocicletă prin restaurantul hotelului pentru că făcuse un pariu. Clienţii fie s-au gândit că asta era ceva normal, fie că purta pistol, pentru că l-au ignorat complet.

În primul nostru turneu din 1970, cel mai important spectacol trebuia să fie cel de la Fillmore East, în New York. Bill Graham nu era sigur că noi puteam să umplem o sala de 3000 de locuri, mai ales că ultima noastră apariţie în

oraş fusese într-un club de doar 200 de locuri, aşa că, în loc să promoveze el însuşi spectacolul, ne închinase nouă sala, cu 3000 de dolari. Am cântat cu casa închisă. Au fost cei mai buni bani pe care i-am făcut şi s-au adăugat unei permanente nemulţumiri în legătură cu firma Tower, care era pe atunci reprezentanţa americană a EMI. Făceam audienţă, dar acest lucru nu se reflecta în vânzările discurilor noastre. Cineva sau ceva era greşit şi, convinşi ca întotdeauna că nu noi eram de vină, am scris o reclamaţie pentru a face ceva în privinţa asta cât se poate de repede.

Fillmore East a fost memorabil şi din alte două motive. Dăduserăm afară din cabina noastră o gaşcă de tipi cam răpciugoşi doar ca să aflăm mai târziu că ei erau membri ai The Band, grupul lui Bob Dylan – care îl includea pe Robbie Robertson şi Levon Helm – şi, desigur, artişti consacraţi în toată puterea cuvântului. Acest lucru era deosebit de stânjenitor pentru noi, întrucât *Music From Big Pink* era un album favorit în toate colecţiile noastre de discuri. Şi ne-am întâlnit, de asemenea, cu Arthur Max, designerul de lumini care lucrase cu Bill la teatru. Arthur şi-a adăugat propriile lumini la spectacolul nostru din acea seară şi abilităţile sale inovative au fost notate şi clasificate pentru o viitoare referinţă.

Acel turneu din mai 1970 în America s-a încheiat brusc când tot echipamentul nostru, parcat într-un camion închiriat în faţă la Royal Orleans Hotel în New Orleans, a fost furat în timpul nopţii. Din fericire, ăsta era de departe cel mai luxos hotel al turneului, aşa că, dacă tot am fost furaţi, mai bine că s-a întâmplat acolo decât în altă parte. Celălalt „avantaj” era că piscina luxoasă de pe terasa primului etaj era deservită de fete atrăgătoare care ne-au mai diluat amărăciunea cu un serviciu gratuit la bar.

Mai concret, una dintre ele avea un iubit la FBI şi acesta a venit să vadă dacă ne-ar putea ajuta. Ne-a spus, cu tot tactul posibil, că poliţia locală ar putea fi de mai mare

ajutor dacă am oferi o recompensă. L-am lăsat pe Steve să rezolve problema. Spre uluiala noastră, echipamentul a reapărut a doua zi (mai puţin două chitare). Era, evident, o iniţiativă plină de imaginaţie a comunităţii poliţieneşti în care ofiţerii puteau să ofere un serviciu complet şi rapid de mutare şi recuperare. Singura problemă reală era că acum recompensa trebuia să ajungă la poliţia care returnase echipamentul. Sugestia lor „Lăsaţi conştiinţa să vă conducă” nu ne-a fost de prea mare ajutor, întrucât conştiinţa noastră credea că nu meritau nimic. Însă, în mod pragmatic, am decis că s-ar putea să dorim să ne întoarcem cândva la New Orleans. Deşi primiserăm echipamentul înapoi, am decis să nu reluăm concertele pe care le anulaserăm şi ne-am întors de îndată acasă.

După turneul *Atom Mother* din State în toamna aceea, am ţinut-o tot într-un turneu prin Anglia până la sfârşitul anului. Deşi ne doream să facem asta, nu eram probabil conştienţi cât era de obositor. Dar în primele luni ale anului 1971, ne-am îndreptat toată atenţia şi energia pe care le mai aveam către următorul nostru album, pe care-l începuserăm la EMI în ianuarie.

Fără cântece noi, am făcut nenumărate exerciţii ca să grăbim procesul de creaţie a ideilor muzicale. Asta includea cântatul pe canale separate, fără nicio legătură cu ceea ce făceau ceilalţi – eram de acord asupra unei structuri primare, dar tempoul era aleatoriu. Pur şi simplu sugeram stări de spirit, de pildă „primele două minute romantic, următoarele două tempo crescut”. Aceste sunete erau numite „Nimicuri 1-24” şi alegerea numelor era la discreţie. După câteva săptămâni, nu apăruse nimic valoros şi, în mod sigur, niciun cântec complet. Erau foarte puţine idei care să merite a fi considerate ca idei de lucru. După „Nimicuri”, am mers mai departe producând „Fiul Nimicurilor”, urmat de „Întoarcerea fiului Nimicurilor”, care, în cele din urmă, a devenit titlul de lucru al noului album.

Cea mai utilă piesă era pur şi simplu un sunet, o singură notă scoasă la pian şi trecută printr-un amplificator Leslie. Acest instrument ciudat, folosit de obicei cu o orgă Hammond, foloseşte un corn rotativ care amplifică sunetul dat. Cornul, care se învârte cu o viteză variabilă, creează un efect Doppler, la fel cum o maşină care, trecând pe lângă un ascultător cu o viteză constantă, pare să-şi schimbe nota pe măsură ce se îndepărtează. Punând pianul prin Leslie, această notă-minune a lui Rick avea în ea ceva din sunetul lui Asdic, vânătorul de submarine. Nu am fi putut niciodată să recreăm senzaţia acestei note în studio, în special rezonanţa deosebită între pian şi Leslie, astfel că pentru album a fost folosită versiunea demo, mixată prin efectul de cross-fadding[24] cu restul piesei.

Combinată cu o frază nostalgică de chitară a lui David, am avut suficientă inspiraţie pentru a concepe o piesă completă, care a devenit „Echoes"; forma sa finală, uşor sinuoasă, avea un aer destul de plăcut de moleşeală şi o construcţie alungită. Am simţit-o ca pe o adevărată dezvoltare a tehnicilor la care ţinteam în *A Saucerful Of Secrets* şi *Atom Heart Mother.* Şi, în mod sigur, a fost mult mai controlată decât a trebuit să facem drăcia dintr-o singură bucată pe „Atom Heart Mother", întrucât am putut asambla muzica folosind efectul crossfade la masa de mixaj.

Sunetul de chitară în secţiunea de mijloc a „Echoes" a fost creat de David din greşeală, băgând o pedală wah-wah de spate în faţă. Uneori, marile efecte sunt rezultatul acestui tip de întâmplare fericită, iar noi eram mereu pregătiţi să vedem dacă ceva de acest gen ar merge pe o piesă. Învăţăturile pe care le primiserăm de la Ron Geesin în a trece dincolo de manualul de utilizare îşi lăsaseră amprenta.

---

[24] Efectul de crossfade constă în creşterea sau descreşterea graduală a unui semnal audio (n.r.).

Această experimentare ar putea fi văzută ca un brav radicalism sau ca o enormă pierdere de timp preţios de studio. Oricum, ne-a permis să învăţăm tehnici care, la prima vedere, ar putea fi lipsite de sens, dar în cele din urmă conduc la ceva util. Un alt experiment din această perioadă, rămas în continuare neutilizat, era o explorare a backingului vocal. O frază scrisă invers, literă cu literă, şi apoi citită nu va suna corect atunci când este inversată, dar o frază rostită, înregistrată şi derulată invers poate fi învăţată şi recitată. Se obţine un efect foarte ciudat când aceasta este, la rândul său, interpretată de la cap la coadă. „Neeagadelouff" era una de care îmi aduc aminte: ar fi trebui să iasă ca „fooled again".

Versiunea finală a „Echoes", cu o durată de 22 de minute, a ocupat o întreagă faţă a albumului. Spre deosebire de tehnologia CD, vinilul impunea anumite restricţii, pentru că pasajele zgomotoase au preluat efectiv mai multă suprafaţă şi, în orice caz, chiar interpretate *pianissimo* ar fi fost greu să înregistrăm mai mult de o jumătate de oră pe fiecare faţă. Trebuia acum să găsim restul discului. Privind retrospectiv, pare un pic ciudat că am folosit „Echoes" ca faţa a doua. Poate că ne gândeam încă, probabil sub influenţa casei de discuri, că ar fi trebuit să avem ceva potrivit pentru a fi difuzat la radio în deschiderea unui album.

„One Of These Days" a fost construită în jurul unui sunet de chitară bass pe care l-a creat Roger băgând canalul de ieşire printr-o unitate Binson Echorec. Binsonul fusese o piesă principală a sunetului nostru timp de mulţi ani, începând din era Syd Barrett – mai ales pe „Interstellar Overdrive", „Astronomy Domine" şi „Pow R. Toc H." – şi doar tehnologia digitală a fost cea care l-a depăşit cu adevărat. Binsonul folosea un tambur rotitor de oţel înconjurat de capete de bandă. Prin selectarea diferitelor capete, dădea o serie de modele repetitive oricărui semnal

introdus în el. Calitatea sunetului era degradată oribil, dar dacă ai descrie fluieratul ca un zgomot alb, asta face efectul mai acceptabil.

Existau diferite unităţi de ecou alternative care erau similare ca tehnologie, dar nu aveau aceeaşi calitate a sunetului. Însă Binsonul produs în Italia, era foarte fragil şi nu era adaptat la rigorile vieţii pe drum. Asemenea unui puşcaş foarte bine pregătit, Peter Watts putea adesea să le demonteze şi să le reasambleze în viteză în timpul unui concert pentru a efectua reparaţii curente aşa încât cel puţin unul să se întoarcă pe linia frontului.

Linia de bass pe „One Of These Days" era cântată la unison de Roger şi David. Una dintre chitarele bass avea nevoie de corzi noi şi am trimis pe cineva din echipa tehnică în West End ca să ne refacă stocurile. A dispărut pur şi simplu pentru trei ore, timp în care am terminat înregistrarea folosind vechile corzi. Când s-a întors în cele din urmă, am bănuit că fusese în vizită la prietena sa care avea un butic. Declaraţiile sale solemne că este nevinovat au fost însă subminate de o pereche nouă de pantaloni mişto în care a reapărut. Cântecul includea, în mod nefiresc, un solo de bass, precum şi una dintre rarele mele interpretări vocale, şi un exemplu de experiment pe care l-am făcut în afara laboratorului. Linia a fost înregistrată pe o casetă cu dublă bandă folosind o voce în falset; banda a fost apoi reluată cu viteză mică. Sunt momente când pare cu adevărat necesar să faci lucruri în cel mai complicat mod cu putinţă.

Titlurile celorlalte cântece de pe acea faţă erau foarte legate de vieţile noastre în acea perioadă. „San Tropez", un cântec pe care Roger l-a adus terminat şi gata de înregistrat, a fost inspirat de expediţia lui Floyd în sudul Franţei cu o vară înainte şi de casa pe care o închinaserăm acolo. Roger, Judy, Lindy şi cu mine obişnuiam să jucăm în mod regulat mah-jong, un joc chinezesc cu piese, şi acest

obicei a oferit inspiraţia pentru titlul „A Pillow of Winds”, numele uneia dintre combinaţiile câştigătoare.

„Fearless” era o expresie folosită în exces – un echivalent al lui „awesome” inspirat din fotbal – care a venit de la Tony Gorvitch, managerul lui Family şi un bun prieten al lui Steve şi Tony Howard. Tema fotbalului a fost continuată în efect de fade-out[25] cu corul Liverpool’s Kop cântând „You’ll Never Walk Alone” – era ciudat că Roger a fost aşa de doritor să facem asta având în vedere că el era un fan devotat al lui Arsenal. Tony Gorvitch ne-a dat şi expresiile „cot” – ca în „i s-a dat un cot” şi „cine-i Norman?” Ultima era o formulă pe care o foloseam între noi pentru a desemna pe cineva pe care nu-l cunoşteam şi am fi vrut să se care – poate tehnica pe care o folosiserăm cu The Band, la Fillmore.

Ultima piesă era „Seamus”. Spre ruşinea mea, nu pot să descriu piesa asta decât ca pe o noutate. Dave avea grijă de un câine, Seamus în chestiune, în locul lui Steve Marriot de la Small Faces. Steve îl dresase pe Seamus să urle oricând cânta muzica. Era extraordinar, aşa că am aranjat două chitare şi am înregistrat piesa într-o după-amiază. În mod curios, am repetat-o toată atunci când am făcut filmul *Live al Pompeii,* de data asta folosind alt câine, numit Mademoiselle Nobs. Ca un lucru pozitiv, chiar atunci când eram puternic presaţi, cel puţin rezistam tentaţiei de a construi un întreg album cu câini care latră şi de a face audiţii cu o haită de câini disperaţi să reuşească în lumea muzicală.

În ansamblu, a fost extrem de plăcut să facem albumul ăsta. Dacă *Atom Heart Mother* fusese puţin pe o linie secundară şi *Ummagumma* un album live combinat cu piese solo, *Meddle* era primul album la care lucraserăm toţi, ca o formaţie, în studio, de la *A Saucerful Of Secrets* cu trei

---

[25] Efect muzical care constă în descreşterea graduală a intensităţii unui sunet până la dispariţia sa totală (n.r.).

ani în urmă. Este relaxat şi destul de vag, iar „Echoes”, cred, a rezistat bine. Bineînţeles, în comparaţie cu predecesorul său, *Atom Heart Mother*, *Meddle* pare revigorant de direct. David are, cu siguranţă, o mare afecţiune pentru albumul ăsta, care pentru el reprezintă un semn clar de progres.

Principalele înregistrări la *Meddle* au fost împărţite între EMI şi AIR London cu ceva muncă făcută la Morgan Studios în West Hampstead. Şi asta pentru că EMI, într-o altă etalare a conservatorismului lor înnăscut, nu au trecut la noile magnetofoane cu şaisprezece benzi. Într-un moment de mânie, am insistat să avem acces la unul şi ne-am dus la AIR, unde am făcut cea mai mare parte din treabă.

AIR era studioul lui George Martin, situat la înălţime, deasupra străzii Oxford în cartierul londonez West End. După mulţi ani, George se mutase de la EMI şi îşi făcuse studioul visurilor sale, luându-l cu el pe Ken Townsend, manager de studio la Abbey Road, pentru a asigura cele mai înalte standarde. Studiourile sale, care erau absolut de top, aveau o atmosferă foarte diferită de cea de la Abbey Road, care avea acum mare nevoie reparaţii şi modernizări. Studiourile comerciale erau destinate mai degrabă pentru trupele rock decât ca spaţii care să ofere toate facilităţile, întrucât muzica rock era cea dinspre care veneau noii clienţi.

Înregistrarea lui *Meddle* s-a întins pe o perioadă mare nu pentru că eram încuiaţi în studiouri, ci pentru că, din nou, am fost foarte mult pe drum în 1971: când mă uit înapoi la calendar, văd că am fost în Germania în februarie, în diverse ţări europene în martie, în Marea Britanie în mai, Europa în iunie şi iulie, Orientul îndepărtat şi Australia în august, Europa în septembrie şi, din nou, în Statele Unite în octombrie şi noiembrie.

Pentru a umple timpul în care *Meddle* era în pregătire, ne-am întors la străvechea soluţie a industriei muzicale:

albumul-compilaţie de single-uri şi alte tăieturi. *Relics* – „o colecţie bizară de antichităţi şi curiozităţi” – având doar un singur cântec original, „Biding My Time” a lui Roger, în care, în sfârşit, Rick şi-a înfipt trombonul. *Relics* a ieşit în mai, chiar înainte să cântăm la Crystal Palace Garden Party. Acesta a fost primul nostru mare concert la Londra după ceva vreme şi unul dintre evenimentele la care englezii se pricep foarte bine – evenimentelor de o zi le lipsesc aspectele de maraton ale festivalurilor de trei zile şi surprind mai bine slăbiciunea naţională pentru estrade. Pe afiş figurau un amestec ciudat de trupe, inclusiv Leslie West and Mountain, noi, The Faces şi Quiver, ultima incluzându-l pe Willie Wilson.

A fost un concert de după-amiază şi spectacolul nostru de lumini a fost inexistent, dar, cu ajutorul tovarăşului nostru de la colegiul de artă, Peter Chum, şi al prietenilor, am scufundat o caracatiţă uriaşă în lacul din faţa scenei. Ca un moment culminant al spectacolului, caracatiţa a fost umflată şi a ţâşnit din lac. Momentul ar fi avut impact şi mai mare în cazul în care câţiva fani super-entuziaşti şi cu minţile varză nu s-ar fi dezbrăcat şi ar fi sărit în apă; în scene ce aminteau de *Douăzeci de mii de leghe sub mări,* nebunii ăştia s-au agăţat de tuburile de aer şi ameninţau să strice spectacolul, înecându-se ca proştii. Evenimentul era promovat de Tony Smith, care apoi a fost managerul celor de la Genesis. Tony îşi aduce aminte că, după spectacol, el şi echipa sa, au petrecut o grămadă de timp curăţând nu gunoiul obişnuit al festivalului, ci o grămadă de peşti morţi, din lac, care dăduseră colţul din cauza şocului şi/sau de uimire.

Dintre toate turneele peste ocean, prima noastră vizită în Japonia în august 1971 a fost un succes deosebit. Casa de discuri organizase o conferinţă de presă (ceva ce noi, în general, urâm) şi ne-a prezentat împreună cu primele noastre discuri de aur. Deşi acestea erau complet false,

pentru că nu fuseseră câştigate datorită vânzărilor, noi am apreciat totuşi gestul.

Motivul real pentru succesul acestui turneu a fost un concert în aer liber la Hakone. Nu numai că era un loc frumos, la ţară, la câteva ore de Tokyo, dar la un festival în Japonia, publicul este cu mult mai puţin inhibat decât cel de la un spectacol în interior. Timp de mulţi ani, aceste segmente de public de interior au fost mai curând limitate de standardele din industria rockului. Remarcabile pentru faptul că sunt „subţiri" la aplauze, fluierături, ţipete şi ovaţii în picioare, în Japonia concertele încep, în general, la şase seara. Motivul, ni s-a spus, este că transportul public se opreşte devreme, oamenii locuiesc în afara oraşului şi este prea dificil pentru ei să facă două călătorii în oraş. Oricât de bune ar fi fost motivele, asta dădea cântărilor de acolo atmosfera unui *the dansant* şi sugerau ideea că rockul nu ar trebui să ocupe mintea oamenilor trecuţi de vârsta de treisprezece ani. Pe când eram în Japonia, am reuşit să facem o călătorie cu trenul de mare viteză, să vizităm temple şi grădini de piatră şi o iniţiere în sushi. Pentru noi, precum şi pentru multe alte trupe, sushi a devenit versiunea sofisticată a ouălelor, cârnaţilor şi cartofilor prăjiţi în turneu. O modalitate obişnuită de a ne îmbunătăţi moralul în timpul unui turneu era să chemăm bucătarul local de sushi, înarmat cu cuţitele sale, pentru a întări spiritele moleşite (adică preparând peşte crud şi nu ameninţând depresivii, cum ar veni).

După Japonia, am continuat cu un scurt turneu Australia – de asemenea, prima noastră vizită – care a avut un start dificil la un spectacol în aer liber pe Randwick Stadium, pista de alergări din Sydney. Încă neobişnuiţi cu inversarea anotimpurilor la antipozi, am fost surprinşi să ajungem în august şi să ne trezim în plină iarnă australiană, atât de rece încât am avut nevoie de mănuşi ca să nu-mi cadă beţele dintre degetele amorţite. Audienţa, ca o dovadă a

adevăratului curaj australian, nu părea să observe acest lucru. Am fost recunoscători că restul turneului s-a ţinut în sală.

Una dintre realizările acestui turneu a fost că am reuşit să ne întâlnim cu regizorul de film George Greenough. Ne-a arătat câteva secvenţe dintr-un film pe care îl făcea, numit *Crystal Voyager*, un documentar de celebrare a surfingului. Folosind o cameră legată pe corpul unui surfer, fusese capabil să filmeze în interiorul tuburilor formate de valuri, chestie amplificată de răsărituri şi apusuri. Era uluitor. I-am dat lui George permisiunea să folosească muzica noastră pentru filmul său şi în schimb ne-am bucurat de un aranjament reciproc prin care i-am folosit filmul – adus la zi, din când în când – în aproape toate spectacolele noastre ulterioare. Pentru turneul *Division Bell* din 1994, ne-a dat secvenţe noi, de o calitate mai bună, pentru a le proiecta în timpul „Great Gig In The Sky”.

În timpul unei escale pe aeroportul din Hong Kong, în drum spre casă, am telefonat la studioul Hipgnosis ca să-l informăm pe Storm despre designul copertei pentru *Meddle*. Titlul fusese conceput în grabă şi, poate inspiraţi de vreo imagine tip zen a grădinilor cu apă, i-am spus lui Storm că voiam „o ureche sub apă”. Diferenţa de fus orar a însemnat ca niciuna dintre părţi nu era în formă maximă pentru o discuţie telefonică, dar, chiar şi aşa, în ciuda distanţei dintre noi, l-am simţit pe Storm dând ochii peste cap.

În timpul zborului înapoi spre Marea Britanie, o furtună cu adevărat de speriat, undeva deasupra munţilor Himalaya, a îngrozit până şi echipajul de cabină. Când avionul a căzut într-un gol de aer adânc, fie Roger, fie David a fost trezit din somn de mâna încleştată a unei stewardese înspăimântate. Acest lucru ne-a tăiat orice şansă de a ne vindeca de teama de a zbura. Suferеam cu toţii de asta, din pricina diferitelor incidente de-a lungul anilor. Odată, Steve

O'Rourke a închiriat un vechi DC3 ca să zburăm, împreună cu alte formaţii, la un festival în Europa. Pe când aşteptam pe pistă, o maşină ce transporta bagaje a rupt o bucată din aripă. „Nu vă faceţi griji”, ni s-a spus, „o reparăm într-o clipă”. Strângând rândurile, am părăsit avionul imediat şi am sărit în următorul BEA Trident, lăsând ghinionistele formaţii de sprijin să ia zborul înapoi spre casă. Altă dată, am evitat la mustaţă ciocnirea cu un alt avion pe când ne apropiam de aeroportul din Bordeaux. În ocazii ca asta, faptul că toţi patru ne ţineam la unison de cotiere şi ne treceau toate apele contribuia probabil la strângerea legăturilor de grup.

Cinele în grup erau punctul central pentru toate disputele, deciziile de organizare şi competiţia generală pentru întâietate ale formaţiei. Acum, îmi pare tare rău pentru promotorii ghinionişti şi oamenii de la casele de discuri care ne scoteau în oraş. Ne comportam, cel mai adesea, mizerabil. Manierele noastre la masă nu erau, în general, o problemă, dar discuţiile noastre dezamăgeau. Ocupam centrul mesei şi împingeam pe oricine nu cunoşteam sau nu voiam să cunoaştem către capete să discute între ei. Alimentată de cel mai scump vin posibil, discuţia noastră se tot încingea până când ajungea să ia foc ca o ceartă în toată regula. Pentru cineva din afară, trebuie să fi părut că eram gata să ne despărţim. Directorul executiv al casei de discuri care găzduia masa vedea nu doar cum i se irosesc cheltuielile, ci şi perspectiva de a fi considerat singurul vinovat pentru spargerea trupei.

Membrii formaţiei, inevitabil, se cunosc unii pe alţii mai bine decât oricine şi, prin urmare, ştiu cum să facă mişto, să rănească sau chiar să se înveselească unul pe altul. Păstrăm încă, cu drag, în folclorul grupului amintirea serii în care Steve O'Rourke a venit la cină cu noi şi ne-a anunţat că era într-o dispoziţie atât de bună, încât nimic nu l-ar fi putut supăra. În şapte minute a plecat furios să mănânce

singur în camera sa. Roger, ajutat şi sprijinit de noi toţi, a găsit foarte uşor declanşatorul care să-l înfurie şi apoi să-l facă pe Steve să se care, pur şi simplu sugerând că ar trebui să discutăm despre o reducere a comisionului lui Steve. Cu altă ocazie, la un mic dejun la City Squire în New York, Roger a spus că era posibil să-i recunoşti pe oamenii cu adevărat creativi deoarece capetele lor erau întotdeauna uşor înclinate spre dreapta. Dimpotrivă, cei necreativi le înclinau spre stânga. Peter Barnes, care se ocupa de activităţile editoriale, îşi aminteşte că s-a uitat în jurul mesei. Capetele tuturor, a observat el, erau înclinate spre dreapta, toate – asta e – mai puţin al lui Steve.

6.

Nu există o parte întunecată

La sfârşitul lui 1971, se părea că mă scuturasem de o parte din letargia care mă cuprinsese. Roger, vorbind pentru *Melody Maker*, era încă releul prin care se transmitea „starea de spirit din cadrul formaţiei şi, desigur, am senzaţia foarte puternică că am lăsat lucrurile să o ia razna şi asta începe să mă înnebunească”. El vedea următorul nostru turneu în Marea Britanie ca pe „o altă presiune, pentru că nu avem suficient timp de acum şi până pe 19 ianuarie, sau când o începe, să punem lucrurile la punct. Să creezi o oră de ceva care să fie cu adevărat bun este foarte dificil”. S-ar putea să fi fost dificil dar, cel puţin, voia să o facă. Roger schiţase un nou album. Avea câteva idei, nişte cântece în lucru – „Time” avea un cuplet şi refren, deşi fără cuvinte – şi crease un riff de bass neobişnuit de şapte optimi care părea destul de radical.

Discuţiile care au generat *The Dark Side Of The Moon* au avut loc la o întâlnire a trupei ţinută în jurul mesei din bucătăria casei mele din St. Augustine’s Road, în Camden. Era ceva neobişnuit pentru că ne vedeam în fiecare zi în

studiouri sau pe stradă; trebuie să fi resimţit că aveam nevoie de o schimbare de mediu pentru a ne concentra să începem viitorul nostru proiect.

Pe lângă cântecele lui Roger, aveam câteva fragmente de la repetiţii anterioare şi un număr de piese mai finisate. Dar nu exista încă o temă coerentă care să-l ajute pe Roger să dezvolte ceea ce lucrase. Pe măsură ce vorbeam, subiectul stresului a apărut ca o temă recurentă, deşi, în perioada aceea, nu aveam niciun fel de anxietăţi: era, de fapt, una dintre perioadele cele mai stabile din viaţa noastră de familie.

Roger locuia acum la Islington, pe New North Road. În capătul grădinii îşi amenajase un spaţiu de lucru într-o jumătate dintr-un hangar. De fapt, locul era o răsadniţă, însă jumătate din el era folosit de Judy pentru a-şi crea ceramica şi nu soiul obişnuit de răsaduri de grădină, în cealaltă jumătate, Roger îşi făcuse un studio după modelul studioului lui Ron Geesin: trei magnetofoane Revox, încastrate într-un pupitru de lucru pentru a facilita transferul rapid al sunetului de la un aparat la altul. Rick se instalase la Leister Garden, în Bayswater, cu Juliette şi copiii lor. Eu stăteam împreună cu Lindy în St Augustine’s Road. Doar David se mutase la Roydon, în Essex, abandonându-şi cuibuşorul de burlac din Chelsea.

În ciuda tuturor turneelor, mă simţeam cu totul implicat în viaţa din Camden. Lindy şi cu mine deveniserăm prieteni cu mulţi dintre vecinii noştri şi, din când în când, aveau loc petreceri pe stradă cu ocazia unor evenimente naţionale. Eram cu siguranţă la curent cu ceea se întâmpla în comunitate, după cum şi Roger era; el a devenit un fan înfocat al lui Arsenal. Împreună cu Judy şi Lindy ne întâlneam de vreo două ori pe săptămână şi petreceam mult timp unul în casa celuilalt; îmi amintesc bine cum eram la Roger acasă împreună cu Lindy când era însărcinată în ultimele luni cu fiica noastră, Chloe.

Însă, în pofida acestei stabilităţi, am întocmit o listă cu dificultăţile şi presiunile vieţii moderne pe care le recunoşteam în mod deosebit. Termene, călătorii, teama de a zbura, tentaţia banilor, frica de moarte şi problemele instabilităţii mentale care se transforma în nebunie… înarmat cu lista asta, Roger s-a dus să continue să lucreze la versuri.

În comparaţie cu perspectiva mai degrabă fragmentată a albumelor noastre precedente, care fuseseră adesea concepute mai curând disperat decât inspirat, acesta presupunea o manieră de lucru mult mai constructivă. Discuţiile permanente dintre noi despre scopurile şi aspiraţiile discului au contribuit la alimentarea procesului. Folosind versurile specifice pe care le concepuse Roger, muzica s-a dezvoltat în studioul de repetiţii şi, ulterior, pe durata sesiunilor de înregistrare. Asta i-a dat lui Roger posibilitatea să vadă orice carenţe muzicale sau ale versurilor şi să creeze piese care să le umple.

Odată cu plecarea, lui Syd din formaţie, sarcina de a scrie majoritatea versurilor noastre i-a revenit lui Roger. David şi Rick nu erau decât libretişti de ocazie – Rick spunea odată că „dacă cuvintele ar ţâşni precum muzica şi n-am avea altceva de făcut, atunci doar câteva ar ajunge să fie scrise”. Pe *The Dark Side Of The Moon* Roger s-a achitat de sarcină într-un mare stil: cuvintele sale au dat albumului cele mai deschise şi mai speciale versuri de până atunci – deşi mai târziu va vorbi, uneori, dispreţuitor despre ele, numindu-le „chestii de clasa a şasea”. A fost pentru întâia oară când ni s-a părut potrivit să le tipărim în întregime pe coperta albumului.

O versiune iniţială, interpretabilă, a *Dark Side* a fost produsă în câteva săptămâni. Prima interpretare integrală a piesei, deja intitulată „Dark Side Of The Moon: A Piece of Assorted Lunatics” (deşi în anumite momente am oscilat între acest titlu şi „Eclipse”), a avut loc la Rainbow Theatre

în North London, în timpul unei serii de patru concerte, la jumătatea lui februarie 1972. Rainbow, un fost cinematograf, era versiunea englezească a sălilor de dans Avalon şi Fillmore din San Francisco, iar auditoriul său întunecat, ce ascundea decoraţiuni bogate, dar cam decojite, crea o atmosferă specială şi înfricoşătoare care ne ducea cu gândul la zilele noastre de început de la Roundhouse. A fost o uşurare pentru Peter Watts şi echipa tehnică să poată aranja echipamentul o singură dată pentru patru concerte: de acum, aveam vreo nouă tone de echipament în trei camioane, şapte boxe de sală, un nou sistem de amplificare şi o masă de mixaj cu 28 de intrări pentru patru ieşiri quadro. Erau săli încurajator de pline care să audă rezultatele: două anunţuri pe coperta din spate a lui *Melody Maker* se dovediseră suficiente ca toate cele patru spectacole să se ţină cu casa închisă.

Cu toate acestea, deşi versiunea live a *Dark Side* era destul de avansată, înregistrarea efectivă a piesei s-a întins pe toată durata anului 1972 pentru că a fost mereu întreruptă nu doar de angajamentele noastre de turneu, ci şi de o grămadă de alte proiecte: muzica pentru filmul *Obscured By Clouds*, lansarea propriului nostru film *Live At Pompeii* şi o serie de concerte cu Ballet de Marseille al lui Roland Petit. Din fericire, *Dark Side* s-a dovedit a fi suficient de rezistent pentru a supravieţui tuturor acestor distracţii. Nu ne-am simţit apăsaţi de muntele ăsta de lucrări – dimpotrivă, era o dovadă că eram muzicieni profesionişti, activi După deprimarea prin care am trecut pe când lucram la *Atom Heart Mother*, aveam din nou sentimentul că facem ceva cu sens.

Obscured By Clouds a fost prima dintre întreruperi. După succesul lui *More,* am fost de acord să mai facem o coloană sonoră pentru Barbet Schroeder. Noul său film se numea *La Vallee* şi am plecat în Franţa ca să înregistrăm muzica în ultima săptămână din februarie. Filmul a ieşit imediat după

„Vara Dragostei”; amesteca o poveste despre o trupă de hipioţi din Europa care călătoresc în Noua Guinee pentru un reportaj etnografic despre membrii tribului Mapunga (un critic a făcut o legătură între spiritul acestui documentar şi filmul lui Robert Flaherty despre locuitorii din Aran în care jucase tatăl lui Steve O’Rourke).

După un prim montaj al filmului, am făcut înregistrarea utilizând aceeaşi metodă ca şi la More, folosind cronometre pentru a marca indicii specifice şi creând ambianţe muzicale interconectate ce puteau fi mixate prin efectul de crossfade[26] pentru a se potrivi versiunii finale. Construcţia standard a cântecelor rock era opţională: o idee putea fi filată pentru o secţiune întreagă fără a ne bate capul cu subtilităţile refrenurilor şi ale strofelor şi orice idee în versiunea sa cea mai scurtă şi mai brută putea să meargă fără a mai trebui să-i adăugăm solouri şi înflorituri. Am putut să încerc una dintre primele perechi de tobe electronice – nu la fel de avansate ca viitoarele syndrums, mai degrabă nişte bongos electronice – în secvenţa de deschidere.

Această metodă de a dezvolta şi modifica teme a fost unul dintre punctele noastre forte, dar nu aveam nicio posibilitate să ne răsfăţăm pentru că timpul de înregistrare disponibil era extrem de scurt. Nu am avut decât două săptămâni ca să înregistrăm coloana sonoră şi puţin timp după aceea să o transformăm într-un album. Ce mă impresionează acum este faptul că efectiv am ieşit pe piaţă cu ceva destul de bine structurat. A fost produsă o serie întreagă de cântece, dar părerea mea este că titlurile cântecelor au fost atribuite în grabă, sub presiunea respectării programului filmului.

Înregistrarea s-a făcut la Strawberry Studios, situate în

---

[26] Tehnică audio prin care e posibilă tranziţia uşoară de la o melodie la alta dând volumul încet spre finalul primei melodii şi crescându-1 pe cel al următoarei (n.r.).

Château d'Herouvillle, la nord de Paris, cunoscut de către fanii lui Elton John drept Honky Chateau. Acesta era un studio de înregistrări încântător şi spaţios, la ţară, dar îmi amintesc doar că am putut să mă bucur de amplasament abia în ultima zi. Ne-am încuiat înăuntru, am lăsat capetele în jos şi am cântat, am terminat înregistrarea coloanei sonore şi am plecat acasă. Mai târziu, am avut o altercaţie cu compania de film şi, astfel, în loc să lansăm coloana sonoră ca *La Vallee*, am folosit titlul *Obscured By Clouds*. Din fericire, am descoperit mai târziu că filmul fusese redenumit *La Vallee (Obscured By Clouds)* pentru a face legătura cu albumul nostru.

Ca să-l lansăm ca album, materialul mai trebuia încă remixat, dar, înainte să putem face asta, am avut un alt turneu în Japonia. De această dată am închiriat un DE8 şi, chiar şi după ce am încărcat la bord tot materialul nostru, mai rămăseseră multe locuri libere. Soţiile şi prietenele au fost, evident, colege de călătorie, dar locurile goale au fost umplute cu pasageri care aveau legături tot mai strânse cu formaţia, dar aparent cu slujbe care le permiteau să lase baltă totul şi să ni se alăture imediat – de obicei, un semn rău.

Până în acest moment, în general, nu fuseserăm însoţiţi în turneu, iar faptul că plecaserăm cu familiile şi cu fanii după noi a schimbat vizibil atmosfera. Îmi amintesc că spectacolele au avut de suferit din cauza asta şi că starea de spirit din cabina formaţiei era mai puţin axată pe ce anume aveam de făcut. Situaţia a fost exacerbată şi de diferenţa de ritm a turneului, nu rutina intensă oraş-după-oraş ca în State, ci ceva de genul cinci concerte în trei săptămâni. Toate astea au făcut ca turneul să semene mai mult cu o excursie cu şcoala mai cu ştaif, mai degrabă o vizită de vacanţă decât o călătorie de lucru. Am fost în Japonia la scurtă vreme după Jocurile Olimpice de la Sapporo şi ne-am dus acolo ca să ne bucurăm de pistele de

schi. La Sapporo era muzică din Alpi transmisă printr-un sistem Tannoy împreună cu un teleferic ca să ne introducă în atmosferă şi, în loc de vin fiert, se găseau orez şi sake. Ne-a fost greu să găsim clăpari suficient de mari, mai ales pentru Arthur Max, care purta ceva de genul 46. Îl luaserăm pe Arthur în echipă ca să se ocupe de spectacolul de lumini după ce ne-am adus aminte cât de inventiv fusese cu luminile la Fillmore East în 1970.

A urmat un alt turneu american – relativ simplu. Făcea parte din viaţa unei formaţii adevărate încercarea de a-şi forma un public în State. Noi făceam asta deja de câţiva ani şi, cu toate că nu avuseserăm încă un album cu adevărat de succes, puteam să umplem săli mari. Odată ce-ai intrat oficial în procesul de „a da peste cap America”, nu mai ieşi niciodată.

După America şi câteva concerte în Europa, am putut, în sfârşit, să începem munca serioasă de înregistrare la *Dark Side* – şi am putut să petrecem la Abbey Road toată luna iunie. Ne-am apucat de treabă cu asiduitate, rezervând sesiuni de câte trei zile, uneori săptămâni întregi şi ne-am prezentat toţi la fiecare sesiune, toată lumea fiind nerăbdătoare să se implice în tot ceea ce se întâmpla. Era un aer de încredere în studio. De la *Meddle* încoace, fuseserăm proprii noştri producători, aşa că puteam să ne stabilim propriul program: acum încercam să lucrăm la album bucată cu bucată până când eram fericiţi cu fiecare piesă.

Atmosfera părea mai tinerească decât fusese în timpul precedentelor noastre vizite la EMI. Era o nouă generaţie de ingineri şi operatori de bandă – ingineri ucenici – care crescuseră cu muzică rock. Ca şi în cazul noii specii de studiouri comerciale, ei au înţeles importanţa unei bune relaţii cu muzicienii. Duse erau zilele managerilor de studio care bântuiau să verifice dacă le foloseai foarfecele de editare sau te jucai cu tablourile de conexiuni.

La începutul înregistrărilor la *Dark Side,* ne-a fost atribuit ca sunetist-şef Alan Parsons, care fusese asistent de operator de bandă, la *Atom Heart Mother*. După ce se alăturase celor de la EMI, Alan îşi pusese în cap să devină inginer de înregistrare, câştigând experienţă la albumele lui Beatles *Abbey Road* şi *Let It Be*, înainte să lucreze ca inginer cu normă întreagă cu Paul McCartney şi George Harrison la materialul lor solo şi cu The Hollies la single-urile lor „He Ain't Heavy" şi „The Air That I Breathe". După ce trecuse prin sistemul de ucenicie al EMI, Alan dobândise – toţi ucenicii EMI o fac – cunoştinţe extrem de temeinice asupra tuturor aspectelor legate de munca într-un studio de înregistrări. Era un inginer al dracului de bun. Dar avea şi o ureche foarte bună şi era un muzician foarte capabil. Acest lucru, combinat cu abilităţile sale diplomatice naturale, l-a ajutat enorm şi a însemnat că a putut să-şi aducă o contribuţie activă şi pozitivă la album.

Mi-a plăcut foarte mult sunetul pe care a putut să-l pună pe bandă pentru tobele mele. În muzica rock, să faci bine lucrul ăsta este încă unul dintre marile teste pentru orice inginer. Întrucât folosirea iniţială a tobei avea mai degrabă rolul de a îndemna trupele în bătălie decât de a cuceri inima vreunei domniţe, nu este deloc surprinzător că multe bătălii au fost purtate în sunet de tobe.

Bateria – efectiv singurul instrument acustic într-un context rock standard – constă dintr-un număr de părţi componente care insistă să vibreze şi să zornăie într-o gamă remarcabilă de sunete şi suprafeţe. Mai rău, lovirea unui element va declanşa o vibraţie în lanţ a celorlalte.

Pe vremea înregistrărilor pe patru canale, inginerul trebuia să capteze, dar să menţină separate impactul ferm al tobei mari şi pe cel al cinelului pentru a marca tempoul, sunetul plin al premierului, tonurile acordate ale tom-tomului şi sâsâitul sau pleoscăitul cinelelor. Poziţionarea microfoanelor pentru a capta aceste sunete este una dintre

ştiinţele oculte ale domeniului şi un mod foarte bun de a-i identifica pe cei mai buni dintre practicieni. Deplinele abilităţi inginereşti ale lui Alan s-au evidenţiat de la sine când am început să punem albumul cap la cap.

„Speak To Me” a fost conceput ca o uvertură şi a fost ceea ce noi înţelegeam că ar trebui să fie o uvertură – ceva care deschide pofta pentru ceea ce urmează. A fost construită din efecte de crossfade din toate celelalte piese de pe album, pe care eu le-am însăilat, în mare, acasă şi apoi le-am asamblat în studio. Iniţial, am încercat să creăm bătăile de inimă care deschid piesa bazându-ne pe înregistrări din spital ale unor pulsaţii reale, dar toate sunau mult prea stresant. Ne-am întors la posibilităţile instrumentelor muzicale şi am folosit un băţ foarte moale pe o tobă bass capitonată care, ciudat, suna mult mai real, deşi ritmul cardiac mediu de 72 de bătăi pe minut era prea rapid şi l-am redus până la un nivel care l-ar fi făcut pe un cardiolog să se îngrijoreze. Un enorm acord de pian ţinut peste un minut cu pedala forte bine apăsată a fost apoi executat în sens invers în fundalul piesei pentru a oferi trecerea la secţiunea următoare.

„Breathe” a reprezentat prima jumătate a unui experiment de refolosire a aceleiaşi melodii pentru două cântece sau, mai precis, de a insera două secţiuni complet diferite în mijlocul a două strofe, astfel încât cântecul s-a reluat după „On The Run” şi „Time”.

„On The Run” era o refacere masivă a unui pasaj instrumental dintr-o versiune live şi era, de fapt, una dintre ultimele piese adăugate, întrucât abia acum am avut acces la EMS SynthiA, succesorul lui VES3. VES (Voltage Controlled Studio) era un sintetizator englezesc ce fusese creat de Peter Zinovieff şi o echipă de la BBC Radiophonics Workshop, a cărui temă *Doctor Who* contribuise la aducerea muzicii electronice pure către o audienţă mai mare, iar noi îl folosiserăm la câteva dintre celelalte piese

de pe *Dark Side*. Cu toate acestea, lipsea o claviatură. SynthiA a venit cu o claviatură pe capacul cutiei sale. Pentru „On The Run”, asta a însemnat că sunetul bolborositor putea fi interpretat foarte lent şi apoi accelerat electronic. Pentru cântec, am dat din nou buzna în biblioteca de efecte sonore a EMI şi am avut un motiv în plus să ne întoarcem în camera de ecou din spatele Studioului 3 ca să înregistrăm sunetul paşilor.

Acea bibliotecă sonoră şi-a câştigat în mod sigur respectul pe când noi eram confortabil instalaţi prin studiouri: a existat întotdeauna un soi de amânare a explorării potenţialului său şi au existat câteva sunete de care am fost întotdeauna pasionaţi, dar pe care nu le-am putut folosi niciodată. „The Overstaffed Closet” era un mare favorit: sunetul cuiva care deschidea un dulap din care se auzeau căzând tot felul de lucruri. Şi tuturor ne plăcea „Gunga Din”, în care un cântăreţ la trompetă enervant era asaltat de un întreg arsenal care încerca să-l izgonească. După fiecare foc de puşcă, salvă de mitralieră sau bombardament aerian, el continua să cânte, de fiecare dată mai slăbit, dar perseverent.

Însă, pentru ceasurile din deschiderea piesei „Time”, am folosit elemente dintr-o înregistrare quadro demonstrativă pe care Alan o făcuse cu o lună sau două înainte de înregistrările la *Dark Side.* El se dusese la un magazin de ceasuri de epocă şi înregistrase acele sunete de clopoţei, ticăituri şi alarme care făceau deliciile unui ceasornicar. Introul pentru acest cântec a fost astfel conceput pentru că s-a întâmplat ca în studio să existe un set de roto-toms şi am terminat-o din câteva încercări. Un roto-tom consta dintr-o membrană întinsă pe un cadru printr-un ax filetat. Rotind cadrul, membrana putea fi acordată ca un timpan, astfel încât putea fi creată o serie de tonuri controlate.

„Great Jig” era o piesă a lui Rick, cu o secţiune vocală care urca foarte sus. Au fost câteva propuneri pentru

persoana pe care să o folosim: sugestia mea a fost mezzosoprana de avangardă Cathy Barberian (pe care o ascultam foarte mult), dar Cathy putea fi puţin cam radicală chiar şi pentru noi. Clare Torry, care a făcut până la urmă partea vocală, urma o carieră de solistă – Alan lucrase cu ea înainte şi o recomandase. Eram în căutarea unui sunet mai european decât cântăreţii de soul pe care îi folosiserăm pentru alte câteva piese de fundal şi, condusă direct de către David şi Rick, ea a oferit nişte interpretări extraordinare. Era ruşinată că se lăsase dusă de muzică atât de departe în timpul uneia dintre înregistrări şi a venit în cabina de control să-şi ceară scuze, dar a descoperit că toată lumea era încântată.

După experienţa noastră la *Atom Mother Heart,* este surprinzător că ne-am aventurat din nou în tărâmul muzicienilor de împrumut, dar am fost bine serviţi de fiecare dintre ei: de Clare, de ceilalţi cântăreţi – răposata Doris Troy, Leslie Duncan, Liza Strike şi Barry St John – şi de Dick Perry, o cunoştinţă de la Cambridge a lui David, care a adăugat timbrul mai grav al saxofonului său tenor la „Us and Them" şi „Money".

Roger şi cu mine am construit loopul de bandă pentru „Money" în studiourile noastre de acasă şi apoi am mers cu el la Abbey Road. Am găurit nişte monede vechi de un penny şi apoi le-am înşirat pe aţe; scoteau un sunet în *loop.* Roger înregistrase sunete de monede care se învârteau în bolul de ceramică folosit de Judy în munca ei, efectul de hârtie ruptă fusese creat foarte simplu în faţa unui microfon şi loiala bibliotecă sonoră ne furnizase zgomotul caselor de marcat. Fiecare sunet a fost mai întâi măsurat pe bandă cu o riglă, înainte de a fi tăiat la aceeaşi lungime şi apoi îmbinat cu atenţie.

„Us And Them" era o piesă lirică ce fusese creată de Rick. Există o vorbă că muzica e „spaţiul dintre note" şi muzica lui Rick pentru această piesă dovedeşte acest lucru

cu ceva stil. „Any Colour” oferă cu adevărat un dram de uşurare pe un disc atât de organizat, contribuind la ritmul dinamic, ca o pauză înainte de „Brain Damage”. Deşi de sarcinile de solist principal de pe restul albumului s-a ocupat David, vocea din versurile din „Brain Damage”, ca şi din „Eclipse”, este a lui Roger şi arată cât de bine se potrivea vocea lui Roger cu cântecele pe care le-a scris.

Ultima piesă, „Eclipse”, beneficiase enorm de interpretarea live de dinainte de înregistrare. Versiunile sale originale erau lipsite de orice dinamică reală, dar, odată cu dezvoltarea graduală pe scenă – unde trebuia să încheiem piesa într-o notă mai grandioasă –, ea dobândise suficientă putere pentru a avea un final adecvat.

Fragmentele de discurs care punctează acest album au fost adăugate mai târziu, înregistrate chiar în seara de dinaintea montajului final al albumului. Roger a sugerat ideea de a încorpora cuvinte rostite şi, într-o jumătate de oră, găsiserăm o modalitate prin care să o facem. Roger schiţase o serie de întrebări despre nebunie, violenţă şi efemeritatea vieţii – şi cred că eu le-am scris pe nişte cartonaşe. Acestea au fost puse, cu faţa-n jos, pe un stativ în Studioul 3. Apoi am chemat în studio pe oricine am găsit prin complexul Abbey Road: echipa noastră, inginerii, alţi muzicieni care înregistrau acolo – oricine în afară de noi. Le-am cerut să se aşeze pe un scaun, să citească ce scrie pe cartonaş şi apoi să dea pur şi simplu răspunsul la un microfon.

Chestia asta a indus, în mod firesc, o anumită doză de paranoia, întrucât un studio este un loc în care eşti singur atunci când toţi ceilalţi sunt adunaţi în camera de control uitându-se prin geamul izolat fonic. Aşa cum s-a întâmplat, unii dintre interpreţii profesionişti au avut o atitudine mult mai rezervată decât amatorii care păreau destul de bucuroşi să povestească mai în detaliu. Paul şi Linda McCartney, de exemplu, înregistrau *Red Rose Speedway* cu

Wings şi au răspuns invitaţiei noastre. A fost foarte curajos din partea lor, în primul rând pentru că au acceptat şi, privind retrospectiv, destul de necinstit din partea noastră să ne aşteptăm ca ei să-şi dezvăluie gândurile cele mai intime în faţa unui grup de persoane aproape necunoscute, care stăteau cu magnetofonul pregătit. Ei au fost precauţi, foarte rezervaţi şi noi nu am folosit nimic din sesiunea lor de înregistrare. Trebuie să fi avut o idee foarte clară despre ceea ce ne doream, pentru că altfel ar fi fost de neconceput ca noi să refuzăm două voci atât de faimoase. În schimb, chitaristul lui Paul, Henry McCullogh („Nu ştiu, eram foarte beat atunci”) şi soţia sa au fost înspăimântător de deschişi: au intrat direct într-o poveste despre o ceartă (cu puţină violenţă fizică) pe care o avuseseră recent, ca o ediţie foarte agresivă a Jerry Springer Show.

Printre celelalte voci se numărau Puddie, soţia lui Peter Watts, şi road managerul nostru, Chris Adamson, recognoscibil după accentul său din nordul Angliei. Roger the Hat scoate (Pălărie), un roadie itinerant din şcoala veche, care lucrase pentru noi de câteva ori, a oferit o sesiune memorabilă. Segmentul său ar fi făcut un album în sine. O poveste, pe care relatat-o cu impasibilitatea unui agent de poliţie aflat în boxa martorilor, ce se referea la ziua în care un alt şofer imprudent i-a tăiat faţa. „M-am certat cu el”, zicea Roger the Hat. „A fost mârlan. A fost foarte mârlan. Dar pedeapsa a fost la îndemână... Şi şi-a luat-o.”

Unii participanţi au fost respinşi din motive audio: Robbie Williams, în a doua sa săptămână de lucru ca membru al echipei tehnice, nu a putut fi folosit pentru că vocea sa gravă mieroasă era prea profundă şi teatrală. Alţii, din păcate, nu au mai avut loc, oricât ar fi fost de bune propoziţiile lor. Însă starul incontestabil a fost Gerry O’Driscoll, portarul irlandez de la Abbey Road. A scos un torent nebun de glume şi de filosofie de stradă atinsă de o

nuanţă de melancolie. Vocea sa închide albumul în efect de fade out la sfârşitul „Eclipse”, iar replica lui „Nu există o parte întunecată a Lunii. De fapt, nu există decât întuneric” ne-a ajutat să stabilim titlul final al albumului.

După înregistrări, a venit mixajul în efecte de crossfades, şi acestea au fost multe. În epoca predigitală, aceste secvenţe, în care un sunet muzical se estompează în efect de fade out în timp ce altul creşte în intensitate prin efectul de fade up, erau încă nişte manevre destul de complicate. Magnetofoane uriaşe erau aduse de peste tot şi cuplate la mixer. Întrucât efectele de crossfades implicau de regulă loopuri de bandă de doi metri jumătate, era nevoie de o pădure de suporturi de microfon folosite ca agăţători temporare pentru a fi siguri că buclele nu se încurcau. După o vreme, toată camera începea să arate ca o invenţie dementă a lui Heath Robinson.

Chiar şi cu experienţa inginerească a lui Alan, el nu avea suficiente mâini pentru a face faţă tuturor sarcinilor de care era nevoie, astfel că punctele de plecare erau marcate cu grijă pe bandă şi membrii trupei poziţionaţi cu degetele ţinute pe diverse butoane. Maşinile erau oprite şi repornite în timp ce mâinile tremurau lucrând la efectele de fade. O singură greşeală ar fi însemnat să reluăm totul de la zero. Scopul acestei întregi munci sincronizate de echipă era să obţinem nivelurile corecte pentru un canal care se sfârşea, altul care începea şi toate efectele sonore, precum şi dialogul de mixaj în fade up şi down. Odată ce tranziţia se realiza cu succes, ea era apoi îmbinată în banda master.

Din păcate, nu am mai beneficiat de abilităţile lui Alan când l-am invitat să lucreze ca inginer de sunet la următorul album, oferindu-i o mică sumă de bani, dar subliniind cât de privilegiat era. Spre uluiala noastră, a refuzat. Am clătinat din cap cu milă şi am privit apoi cum, sub numele The Alan Parsons Project, a avut un succes enorm cu *Tales Of Mistery And Imagination* şi s-a lansat în

carieră ca interpret.

Intenţionaserăm să supraveghem noi înşine toate deciziile finale de producţie, dar, în cele din urmă, în februarie, chiar la sfârşitul operaţiunilor, am adus pentru mixajul final un producător din afară. Chris Thomas avea mai curând pregătire muzicală decât ca inginer de sunet şi îi scrisese lui George Martin întrebându-l dacă putea să lucreze ca asistent al său – iar George i-a oferit un loc în compania sa de producţie. La un moment dat, pe când Chris lucra la *White Album* al lui Beatles, George a trebuit să plece în altă parte şi l-a lăsat pe Chris responsabil pentru o perioadă scurtă, alarmantă, dar pasionantă. Chris avea câteva legături cu Pink Floyd. Ne văzuse de multe ori – inclusiv în seara violentă de la Feathers în Ealing, la UFO, şi interpretând *Dark Side* la Rainbow, în 1972. Se ştia cu Steve O'Rourke şi produsese al doilea album al lui Quiver, călcând pe urmele lui David.

Există, desigur, mai multe modalităţi de a mixa orice melodie dată. Nu există o definiţie a ceea ce este bun sau rău. Unii preferă un mixaj în care atmosfera este cea a unui ansamblu, la fel cum o orchestră clasică poate produce un sunet echilibrat în care niciun instrument nu se evidenţiază mai mult decât celelalte. Alteori se doreşte ca piesa să aibă un solo clar de voce, de instrument sau un sunet care să se ridice mai sus decât orice. Pe *Dark Side,* acest gen de argument s-a impus cu privire la voci, efecte sonore, chitare şi secţiunea ritmică. Uneori, trei mixaje separate erau făcute de persoane diferite, un sistem care, în trecut, avusese tendinţa de a rezolva problemele întrucât, în mod normal, apărea un consens faţă de un anumit tip de mixaj. Dar nici măcar asta nu a funcţionat.

Acestea au fost semnale de avertizare timpurie asupra unor dezacorduri fundamentale în cadrul formaţiei. Au fost trase linii în nisip, în mod vag şi involuntar, dar totuşi trase. Cu riscul de a simplifica lucrurile prea mult, David şi Rick se

simţeau mai confortabil cu o soluţie muzicală mai pură. Roger şi cu mine eram atraşi de experimente cu tonuri în balans muzical şi încercam să scoatem mai mult din elementele nemuzicale. David a preferat întotdeauna o anumită doză de efect de ecou, Roger prefera ca sunetul să fie mai sec.

Chris, având câteva idei preconcepute, pur şi simplu a făcut-o cum credea el că ar suna mai bine. Cu toate astea, ne-a spus că voia sugestii din partea tuturor. Ceea ce-şi aminteşte el e faptul că, în momentul în care se apropia data lansării şi lucrurile ar fi putut fi destul de tensionate, atmosfera era bună, eficientă şi – pentru lumea muzicii – extrem de disciplinată, ceea ce îi permitea să-şi încheie ziua de muncă pe la 11 seara, după care să se ducă să lucreze, tot restul nopţii, la un album al lui Procol Harum.

Cantitatea de muncă era imensă, luând în consideraţie numărul necesar de efecte de dublare, suprapuneri, inserturi şi mixaje în crossfade. Şi întrucât banda se derula în mod constant, suferea întotdeauna o oarecare degradare, trebuind să fie tratată cu migală şi mare atenţie. Faptul că Alan şi Chris au produs un finisaj sonor care, după 30 de ani, continuă să ofere un sunet de o calitate incredibil de bună, este un testament de artă inginerească.

Când s-a terminat înregistrarea, a fost imediat clar că, în ciuda elementelor disparate de cuvinte rostite, efecte sonore şi cântece, albumul ieşise ca un întreg omogen. Era, de asemenea, reconfortant să te poţi întoarce la piesa terminată cu urechi proaspete după ce-l lăsaserăm pe Chris să termine treaba la mixajele finale.

Data lansării albumului a fost stabilită pe 3 martie între timp, avuseserăm lansarea lui *Pink Floyd Live At Pompeii*, mai multe turnee în Europa şi America de Nord – inclusiv o apariţie la Hollywood şi un concert în Canada, când am descoperit că una dintre cântăreţele noastre de

acompaniament dispăruse, motivul fiind că fusese arestată împreună cu prietenul ei pentru că jefuiseră o băcănie. Şi am văzut, de asemenea, rodul final al conversaţiei noastre cu coregraful Roland Petit.

Live At Pompeii se dovedise a fi o încercare deosebit de bună de a filma spectacolul nostru live din anul precedent. Fuseserăm contactaţi de regizorul Adrian Maben care avusese ideea de a ne filma cântând în amfiteatrul gol de la poalele Vezuviului. Adrian descria conceptul filmului ca „un film anti-Woodstock, în care să nu fie nimeni prezent, iar muzica, liniştea şi amfiteatrul gol ar însemna la fel de mult, dacă nu chiar mai mult, decât o mulţime formată din mii de oameni”. Deschizând şi închizând setul muzical cu „Echoes”, am cântat ca şi cum am fi avut public, intercalat cu imagini cu lava care clocotea, scotea aburi şi curgea sau cu formaţia plimbându-se prin peisajul vulcanic. Într-o epocă în care filmele rock erau fie doar secvenţe din concerte, fie încercări de a copia A *Hard Day’s Night*, ideea era uluitoare.

Elementele care par să o fi făcut să funcţioneze – niciunele la care să ne fi gândit prea mult în timpul filmărilor în octombrie 1971 – au fost decizia de a filma live în loc să mimăm şi prezenţa unui mediu mai curând arid creat de căldură şi de vânt. Doar câteva secvenţe au fost adăugate ulterior în studio – versiunile lui „Careful With That Axe” şi „Set The Controls” împreună cu refacerea, din fericire scurtă, lui „Seamus” cu Mademoiselle Nobs.

Fusese o călătorie destul de ieftină şi veselă. Corvoada de a conduce maşina cu echipament de-a lungul Europei a căzut pe Peter Watts şi Alan Styles. Nu era nicio familie după noi ca să trebuiască să facem turism, deoarece nu aveam decât un număr limitat de zile în care să ne facem treaba. Chiar şi aşa, după cum se întâmplă adesea cu filmările, ne-am depăşit programul iniţial şi a trebuit să anulăm un concert la o universitate; dar, cum noua

reprogramare a venit după lansarea lui *Dark Side,* cred că, până la urmă, organizatorii au fost, de fapt, foarte mulţumiţi de întârziere pentru că, până la data la care am apărut noi, au putut să mărească de patru ori preţul biletului, iar nouă să ne plătească doar onorariul contractat iniţial.

La Pompei, am filmat la începutul toamnei, dar era încă foarte cald, vreme de mânecă scurtă. A fost muncă multă, fără nopţi de distracţie pentru a degusta bucătăria locală şi lista de vinuri, dar atmosfera era plăcută, fiecare făcându-şi treaba. La sfârşitul sesiunilor din amfiteatru, am urcat pe munte ca să filmăm nişte inserturi printre aburii de la izvoarele fierbinţi şi am avut şansa de a explora puţin Pompei.

Ne-am confruntat, totuşi, cu câteva probleme tehnice. Una dintre bobinele filmului s-a pierdut, iar regizorul a trebuit să insereze o secvenţă mai lungă care nu arăta nimic altceva decât bătutul la tobe la „One Of Those Days”, întrucât paleta de cadre disponibile şi unghiuri ale camerei era foarte limitată.

După o apariţie la Festivalul de la Edinburgh, a fost planificată o premieră la Raimbow Theatre în toamna lui 1972 dar, în ultimul minut, Rank, proprietarii clădirii, a invocat o clauză care interzicea orice eveniment care intra „în competiţie” cu propriile lor activităţi. Roger a declarat fiascoul însuşi ca fiind „unul urât mirositor” şi mi-a plăcut comentariul promoterului Peter Bowyer că ar fi aşteptat mai întâi să i se vindece rănile din trecut înainte să se gândească la orice alte evenimente asemănătoare.

Live At Pompeii s-a dovedit a fi foarte dezamăgitor din punct de vedere financiar, mai ales că s-a pierdut în siajul lui *The Dark Side,* şi astfel, după o lungă perioadă, am primit o recompensă financiară foarte mică pentru eforturile noastre. Atât de mică, încât, ani mai târziu, când un mogul al filmului din New York l-a abordat pe Roger ca

să-i spună că el făcuse milioane din film, a fost surprins că Roger, în loc să-l felicite, l-a dat afară… Am aflat mai târziu că o mulţime de documente legate de film se pierduseră într-un incendiu, dovadă, după cum am înţeles eu în decursul timpului, că birourile celor care se ocupă de astfel de chestiuni sunt predispuse la autoincendiere, inundaţie şi invazie de lăcuste pe care până şi profeţii din Vechiul Testament le-ar fi găsit de necrezut.

O istorie personală în încercarea noastră de a ajunge la un nivel mai înalt de măiestrie artistică, am avut mai mult noroc cu Roland Petit. Discuţiile noastre iniţiale din 1970 fuseseră despre ideea de a crea un balet bazat pe *À la recherche du temps perdu* a lui Marcel Proust. Lucrarea este alcătuită din mai multe volume de amintiri detaliate despre viaţa sa. Ştiu asta pentru că, împreună cu restul trupei, am încercat să o citesc; într-o perioadă în care science-fiction era principala noastră dietă literară, asta nu a fost o sarcină uşoară. Încă îmi place să cred că am ajuns mai departe decât ceilalţi, dar, în mod sigur, niciunul dintre noi nu a trecut de volumul al treilea. Proiectul a fost, până la urmă, anulat din numeroase motive. Numai cititul în sine ne-ar fi luat prea mult timp, iar subiectul ar fi fost unul prea dificil pentru cea mai mare parte a publicului nostru.

Cu toate astea, Roland nu a renunţat la noi şi, în final, ne-a implicat în Ballet de Marseille, deşi noi aleseserăm varianta uşoară de a nu scrie nicio muzică originală pentru spectacole, refolosind versiuni ale „Careful With That Axe, Eugene” şi „Echoes”, ultima cu o temă inspirată vag de *Frankenstein*. Să lucrăm cu Ballet a fost o aventură relaxată. Ne-a plăcut să fim la Marsilia, fluenţa lui David în franceză a fost un avantaj util atât în relaţia cu corpul de balet, cât şi cu ospătarii locali, iar atmosfera de sofisticare civilizată, în contrast cu rutina turneelor şi a studiourilor, s-ar putea să ne fi zgândărit oarece snobism intelectual. În programul spectacolului de balet, primarul adjunct al

Marsiliei ne descria politicos ca „aceşti milionari din muzică, idoli de aur ai tinerilor din ziua de azi”.

Pentru spectacole, am cântat pe o estradă supraînălţată de unde îi vedeam pe dansatorii care interpretau în faţa noastră. Obstacolul major cu care se confruntau era că ei lucraseră paşii de dans pe baza înregistrărilor noastre existente. Însă, în cazul lui „Axe”, fiecare interpretare varia în lungime, întrucât atracţia piesei o reprezenta şansa de a improviza. A trebuit să inventăm rapid o versiune cu o durată constantă, o sarcină îngreunată de legendara noastră incapacitate de a număra corect tempourile.

Spre norocul nostru, Leslie Spitz era cu noi în Franţa. Leslie era un vânzător de paturi cu baldachin, din capătul rău famat al Kings Road în Chelsea şi un pişcotar[27] experimentat. Cel mai mare triumf al său fusese să prindă un loc la bordul avionului închiriat pentru turneul din Japonia de la începutul anului. Nimeni nu păruse să ştie foarte sigur de ce era el acolo sau cine îl invitase, dar eram mult prea politicoşi ca să întrebăm. pentru amortizarea costurilor acelui bilet de favoare, Leslie a primit sarcina să numere tempourile. I-am dat un vraf de cartonaşe care aveau scrise pe ele numărul de tempouri şi – ghemuit deasupra pianului – trebuia să întoarcă un cartonaş la fiecare patru măsuri. Rezultatul nu a fost chiar metronomic, pentru că Leslie era uşor de distras de muzica tare şi de balerinele suple, dar a mers şi, oricum, noi ştiam când trebuia să terminăm pentru că dansatoarele încetau să se mişte.

Totul s-a dovedit a fi, de fapt, un succes. Dansatorii, cred, că s-au bucurat de ceea ce a fost cu adevărat o piesă destul diferită, dar populară şi, de asemenea, au format o echipă de fotbal surprinzător de bună pentru a juca

[27] Ligger, în original: persoană care participă la evenimente sociale, muzicale etc. pentru a mânca şi a bea pe gratis şi pentru a se lăuda apoi cu întâlnirea ei cu celebrităţile (n.r.).

împotriva noastră după repetiţii. Privind picioarele alea scumpe care alergau în ghete de fotbal, regizorul coregrafic a făcut o criză de nervi. După concertele de la Marsilia, ne-am dus cu spectacolul la Paris pentru câteva reprezentaţii în ianuarie şi februarie 1973.

Consecinţa acestor evenimente a fost un prânz extraordinar acasă la Rudolf Nuriev, în Richmond. Marcel Proust scosese din nou capul, dar, de această dată, sub forma unui film. Nuriev, Roland Petit şi Roman Polanski erau acolo împreună cu Roger, Steve şi cu mine. Simţindu-ne puţin jenaţi într-o ambianţă dintre cele mai exotice, plină de obiecte de artă şi cu un decor somptuos, am fost uluiţi de tinerii destul de lascivi care ne-au întâmpinat şi ne-au lăsat să ne distrăm până când au sosit ceilalţi şi Nuriev şi-a făcut apariţia – bineînţeles, cu mare stil – drapat într-o stofă orientală.

Prânzul părea să implice foarte mult vin şi foarte puţin Proust. Cred că s-a discutat despre resuscitarea proiectului cu Frankenstein ca un film cvasiporno, dar amintirile mele sunt destul de înceţoşate despre asta. După masă, în stil tabloid, ne-am cerut scuze şi am plecat înainte să intrăm prea adânc în această *demi-monde*[28]*.* Nu am mai avut de-a face niciodată cu Proust, Frankenstein, Nuriev sau Polanski, deşi Roland a menţinut ceva vreme baletul în repertoriul companiei, folosind mai mult înregistrări decât muzică live.

În timpul sejurului nostru la Marsilia, au fost mişcări serioase pe frontul afacerilor, întrucât problema contractului nostru de înregistrare în Statele Unite se rezolvase. Primele noastre albume fuseseră lansate de Capitol’s Tower, care era în principal o casă de discuri de jazz şi folk, şi nu fusese o alegere bună. Capitol, reprezentanta EMI în SUA, demarase apoi o nouă firmă numită Harvest sub conducerea lui Malcom Jones şi se dorea ca noi să fim liderii ei alături de alte trupe britanice

[28] Grup de oameni care au un stil de viaţă frivol şi excentric (n.r.).

underground. Dar nici asta nu funcţionase pentru noi. Deşi personalul era entuziast, am simţit o lipsă de încredere autentică în potenţialul nostru comercial printre cei din eşaloanele superioare, iar nivelul vânzărilor noastre în State fusese deosebit de slab.

Steve O'Rourke le spusese clar celor de la EMI că nu mai voiam să lucrăm în continuare cu Capitol. Întrucât contractul nostru expira după cinci ani, le-am propus să suspende *Dark Side* în SUA pentru că nu voiam să irosim ceea ce consideram a fi cel mai bun album al nostru de până atunci cu o casă de discuri care nu ne sprijinea suficient de mult.

După ce Steve se dusese acolo şi se luptase din greu pentru faptul că rezultatele chiar nu erau suficient de bune, până şi EMI a văzut că exista o problemă în SUA. Bhaskar Menon, care fusese recent numit preşedinte al Capitol Records, a auzit de nefericirea noastră şi a făcut un efort să vină până la Marsilia ca să ne întâlnească. Vizita sa a contat. Bhaskar, absolvent al Oxford şi Doon School în India, nu avea decât 30 de ani. Îl cunoscuse şi îl impresionase pe sir Joseph Lockwood, care îl adusese la EMI. Mai târziu, Bhaskar avea să devină el însuşi preşedinte al EMI.

Bhaskar l-a convins pe Steve că el putea să ofere ceea ce era nevoie în America şi am fost de acord să-i dăm discul. A fost păcat că nu fusese adus mai devreme. Fără să ştim de Capitol – şi de Bhaskar –, renunţaserăm deja la companie la începutul anului şi semnaserăm un acord cu Clive Davis la Columbia pentru distribuţia în America a tuturor lansărilor noastre de după *Dark Side*. În maniera noastră neconflictuală obişnuită, am uitat însă să menţionăm acest lucru.

Un turneu în America la începutul lui 1973 ne-a dat, de asemenea, şansa de a scoate în evidenţă abilităţile de luminist ale lui Arthur Max. El făcuse o bună ucenicie. După

ce se pregătise ca arhitect – întotdeauna o bună calificare pentru Pink Floyd fusese la Woodstock manevrând întruna un reflector, timp de trei zile (zicea el), pentru Chip Monck, unul dintre pionierii designului de lumini şi de scenă pentru muzica rock. Venirea lui Arthur a coincis cu o perioadă în care noi depăşeam stadiul primelor noastre spectacole de lumini. Există o limită a ceea ce poate fi realizat cu un alt diapozitiv cu vilei şi, cu săli tot mai mari şi proiecţii tot mai lungi, finalul era tot mai adesea un moment genial în care toţi îngheţau pe măsură ce crăpa un alt diapozitiv de sticlă, urmat, la scurtă vreme, de proiectorul care lua foc.

Arthur era interesat mai degrabă de puterea luminilor de scenă şi a spoturilor decât de diapozitivele cu ulei; avea un mare talent să găsească modalităţi de exploatare a iluminatului teatral. Spectacolele noastre au câştigat imediat în privinţa inovaţiei vizuale, iar el era expert în a scoate tot ceea ce se putea din facilităţile aflate într-o sală şi a exploata tehnologia existentă din alte surse. Pentru versiunea lui „Echoes" cu Ballet de Marseille, Arthur crease atmosfera Frankenstein pe care o doream instalând un aparat de sudură în spatele scenei şi în fiecare seară îşi punea masca şi mănuşile ca să furnizeze efectul suplimentar al unor scântei de argon autentice.

Cred că Arthur a fost responsabil şi de introducerea turnului Genie în spectacolele noastre. Aceste turnuri erau una dintre cele mai importante inovaţii în scenografia rock. Arthur văzuse cum aceste turnuri hidraulice erau folosite pentru a schimba becurile într-o fabrică şi adaptase principiul pentru a transporta platforma de reflectoare. Pentru spectacolele la care nu aveam suficient timp pentru instalarea luminilor obişnuite de scenă sau eram în aer liber, pe o scenă făcută din remorci, aceste turnuri erau mană cerească. În plus, faptul că puteau fi ridicate în deschiderea spectacolului era bomboana de pe tort. Tot în perioada asta a introdus în spectacol ecranul rotund din

fundal, care a rămas un semn distinctiv al spectacolelor noastre live.

Unul dintre cele mai mari spectacole ale lui Arthur pentru noi a fost la Radio City Music Hall în martie. Atunci când a fost construită, această sală fusese o minune a tehnologiei şi mulţi ani după aceea detaliile tehnice ale sistemului de ridicare a scenei au fost secrete întrucât tehnologia fusese preluată direct de la lifturile care ridicau avioanele de luptă pe portavioanele americane.

Scena însăşi includea şase secţiuni, fiecare putând să se ridice şase metri şi apoi să se mişte înainte. Exista, de asemenea, şi o cortină de aburi în faţa ei; aceasta era o ţeavă cu găuri prin care ieşea o perdea de aburi pentru a masca scena. Acest lucru ne permitea să începem spectacolul cu publicul umblând în sală şi văzând o scenă complet goală. Când începea spectacolul, aburul se evapora şi din spatele său se ridica încet scena pe care ne aflam noi şi tot echipamentul, cu luminile de poliţie intermitente agăţate de turnurile Genie. Spre deosebire de epoca de tristă amintire a scenelor rotative de la *Top Rank*, scena aceasta era făcută aşa cum trebuia.

Din nefericire, Arthur avea un defect major: temperamentul său. Roger şi cu mine (principalele sale contacte în cadrul trupei) nu am mai vorbit cu Arthur de peste 25 de ani de la demisia sa. Rar am dat peste cineva care lua foc atât de repede. Pe lângă faptul că-i dădea afară în mod regulat pe operatorii spoturilor de urmărire, angajaţi ai locaţiilor în care cântam, îi înjura atât de mult în timpul spectacolului, încât ar fi fost riscant pentru el să mai zăbovească după spectacol pentru un recviem pentru că ar fi putut să fie al lui Steve se întorcea frecvent în pauze să anunţe că Arthur dăduse de pământ cu căştile şi cu interfonul şi părăsise clădirea într-un acces de furie. Până la urmă, nu am mai putut să facem faţă acestui nivel de impredictibilitate şi Graeme Fleming, asistentul lui Arthur,

cu o atitudine mult mai flegmatică, l-a înlocuit. Arthur a devenit un director artistic cu un succes enorm, lucrând cu Ridley Scott şi primind un premiu BAFTA şi o nominalizare la Oscar pentru *Gladiator*.

Lansarea lui *Dark Side* a fost stabilită pentru martie 1973 şi noi eram încântaţi de cum a ieşit albumul ca întreg. Pe lângă posterele şi ilustraţiile suplimentare, imaginea principală era, de asemenea, perfectă. Storm venise cu o serie de idei şi, imediat ce am văzut desenul cu prisma, am ştiut toţi că asta era cea potrivită. Cu toate astea, nu am reuşit să participăm la lansarea de presă de la London Planetarium. Nu eram mulţumiţi deoarece casa de discuri plănuia să folosească un sistem de sunet pe care noi nu-l consideram suficient de bun. După toată munca pe care o depuseserăm la *Dark Side,* nu voiam să-l interpretăm în faţa presei pe un sistem de amplificare de calitate mai slabă. Probabil că totul se rezuma la o chestiune de bani, dar noi am refuzat să ne dăm bătuţi şi am pierdut distracţia. Nici nu eram nişte favoriţi ai jurnaliştilor muzicali pentru că niciunul dintre noi nu făcuse eforturi să cultive vreun fel de relaţie cu ei.

Aşa că trebuia să mă bazez pe articolul despre lansare al lui Roy Hollingworth din *Melody Maker.* După cocktailul de la ora opt, jurnaliştii au fost poftiţi la Planetarium: „…unde parcă stăteam în interiorul unui ou de beton. Oul s-a umplut şi luminile s-au micşorat. Râsete dintr-o parte sălii. Şi apoi a început… Bufnituri grele, bătăi ritmice de inimă au umplut întunericul, câştigând în volum şi în intensitate până când îţi cuprindeau tot corpul”.

Până aici, toate bune şi frumoase. Dar, după cincisprezece minute, părea să-şi fi pierdut interesul. „Destul de mulţi au început să şuşotească şi să-şi aprindă ţigări. Şi apoi, cum oamenii au considerat că este mai plăcut să se amuze, pe un perete a apărut umbra unui iepuraş. Chestia asta a fost făcută ţinând o brichetă în

spatele mâinii şi mişcând degetele. Mai târziu, am văzut o lebădă în zbor frânt şi o pereche de porumbei. Apoi, un tip mai întreprinzător a completat spectacolul improvizat de umbre cu un portret enorm al unui lucru obraznic.” Decizia noastră de a sta departe de presă s-ar putea să fi fost mai înţeleaptă decât credeam.

Discul s-a vândut repede. În aprilie am primit un disc de aur, atât în Marea Britanie, cât şi în Statele Unite.

Totul s-a întâmplat foarte repede. În mai am prezentat un spectacol complet *Dark Side* la Earls Court. Toate s-au reunit pentru că am prezentat piesa în versiunea sa cea mai amplă. Muzica fusese suficient repetată ca să fie bine structurată, dar era suficient de nouă ca să fie proaspătă. Iluminarea, mulţumită lui Arthur, a fost una cu efecte dramatice. Au existat efecte suplimentare, inclusiv un avion de butaforie lung de patru metri jumătate care a coborât pe o sârmă pe deasupra capetelor celor din public pentru a se zdrobi pe scenă într-o minge de foc în sincron cu explozia din „On The Run”. Filmele însoţeau muzica, inclusiv animaţie pentru „Time” de Ian Eames şi *Crystal Voyager,* secvenţele de surfing pe care le văzuserăm prima dată în Australia în 1971. Din păcate, niciunul dintre spectacolele astea nu a fost filmat sau înregistrat.

Toată lumea are o părere de ce anume *The Dark Side Of The Moon* s-a vândut – şi încă se vinde – spectaculos de bine. Chiar şi pentru cineva intim implicat în acest album, statisticile arată cifre uluitoare. De exemplu, totalul vânzărilor a fost de peste 35 de milioane şi s-a calculat că, în Marea Britanie, o familie din patru avea o copie într-o formă sau alta. La momentul scrierii acestei cărţi, *Dark Side* era încă în topul albumelor din SUA, din 1973 încoace.

Părerea mea este că nu există un singur motiv, ci un număr de factori care acţionează împreună şi multiplică efectul. Motivul principal – care este adevărat pentru orice mare album – este forţa compoziţiei. *Dark Side* conţine

cântece tari, puternice. Ideea generală care a legat toate aceste cântece – presiunile vieţii moderne – şi-a găsit un răspuns universal şi continuă să capteze imaginaţia oamenilor. Versurile aveau profunzime şi o rezonanţă cu care oamenii puteau relaţiona uşor şi erau suficient de clare şi de simple pentru a fi înţelese şi de nevorbitori de engleză, ceea ce trebuie să fi fost un factor pentru succesul său internaţional. Iar calitatea muzicală dată de chitara şi vocea lui David şi de orga lui Rick au stabilit un sunet fundamental Pink Floyd. Eram confortabili cu muzica ce avusese timp să se maturizeze, să germineze şi să evolueze suficient datorită spectacolelor live – mai târziu nu a mai fost nevoie să facem presesiuni ale reprezentaţilor live întrucât calitatea echipamentului de redare muzicală din concerte atinsese standarde apropiate de cele ale studiourilor.

Cântăreţii suplimentari şi saxofonul lui Dick Perry au dat întregului disc un luciu şi mai comercial. În plus, calitatea sonoră a albumului a fost de cel mai înalt nivel – datorită abilităţilor lui Alan Parsons şi Chris Thomas. Acest lucru este deosebit de important pentru că, în momentul în care a apărut albumul, echipamentul stereo hi-fi abia începuse să devină un obiect pentru consumatorul mediu, un accesoriu la modă esenţial pentru casele anilor 1970. Ca rezultat, cumpărătorii discului erau deosebit de conştienţi de efectele echipamentului stereo şi puteau să aprecieze orice album care ar fi putut să pună în valoare cât mai mult din posibilităţile lul *Dark Side* a avut norocul să devină unul dintre discurile-test fundamentale pe care oamenii le puteau folosi pentru a se făli cu sistemul lor hi-fi de calitate.

Coperta albumului, făcută de Storm şi Po la Hipgnosis, era clară, te frapa imediat, cu o emblemă memorabilă în formă de prismă. De asemenea, coperta înfăţişa piramidele, care, pentru Storm, erau o versiune cosmică a prismei. Este una dintre credinţele lui Storm că, în mod

ideal, şedinţele foto ar trebui să fie mai degrabă reale decât false şi, ca atare, a plecat la Cairo, împreună cu soţia sa Libby, băieţelul lor, Bill, şi partenerul de la Hipgnosis, Po. Când a venit vremea să facă fotografiile, toată gaşca a fost doborâtă la propriu de bucătăria din Cairo, lăsându-l pe Storm să se ducă singur în toiul nopţii, pentru că o lună plină era o cerinţă a fotografierii. A ajuns până la urmă într-o zonă interzisă, cu un pluton de soldaţi înarmaţi cu mitraliere care l-au oprit şi speriindu-se la gândul că ar putea ajunge în vreun fel de închisoare ca în *Midnight Express.* Un mic bacşiş a rezolvat problema, i-a liniştit nervii lui Storm şi i-a permis să-şi termine nevătămat fotografiile.

Pentru promovarea albumului, casele de discuri care s-au ocupat de el (în State, mai ales Capitol, la instrucţiunile lui Bhaskar Menon) au aruncat în luptă şi ultimul gram de muşchi la categoria grea de marketing pe care-l aveau. O casă de discuri întru totul dedicată este o maşinărie înfricoşătoare şi puternică şi, fără îndoială, eforturile lor au contribuit la succesul albumului.

Şi în ultimul rând, dar poate nu cel din urmă, un critic muzical a comentat că era un album foarte bun pentru făcut dragoste – unele sex-cluburi din Olanda şi Suedia, cel puţin aşa mi s-a spus, l-au folosit ca să-şi acompanieze propriile spectacole.

Cred că ştiam cu toţii că *The Dark Side Of The Moon* era un album foarte bun atunci când l-am terminat – în mod clar mult mai bun decât orice altceva făcuserăm înainte –, dar, cu siguranţă, eu nici măcar nu bănuiam care era potenţialul său comercial şi am fost la fel de surprins ca toţi ceilalţi când pur şi simplu a decolat.

Când Lindy şi cu mine am decis să ne mutăm de la Camden la Highgate, m-am dus la managerul băncii mele să-i cer un un credit. M-a întrebat ce puteam să ofer ca garanţie. I-am spus „Bine, am un album Number One în

America”. Nu a fost impresionat şi a zis că el căuta ceva puţin mai concret…

7.

Muncă grea

După succesul lui *The Dark Side Of The Moon,* am revenit cu picioarele pe pământ când a trebuit să începem munca pentru un alt album. Cu ocazia asta, *Dark Side* ne-a îngreunat realmente sarcina pentru că eram foarte preocupaţi să evităm acuzaţiile că profităm de succesul albumului şi nu facem decât să-l reproducem. Am simţit clar că, după lansarea unui album, trebuia, efectiv, să ne întoarcem în studio şi să-l începem pe următorul, chiar dacă, în momentul acela, nu eram legaţi de vreun contract care să ne ceară să scoatem albume pe bandă rulantă. De fapt, nu aveam nicio obligaţie să dăm ceva la un anumit termen. Nu-mi amintesc să fi existat vreo presiune uriaşă din partea EMI să livrăm *Dark Side II: The Lunatic Retums*, dar asta poate să însemne un omagiu adus abilităţii manageriale a lui Steve O'Rourke de a devia comentariile maliţioase şi orice alte strâmbe băgate de casa de discuri.

Ne-am întors la Abbey Road în toamna lui 1973, după un turneu în State, în iunie, şi o bine-venită vacanţă de vară. Lindy şi cu mine stătuserăm într-o casă în Vence, în Alpes-

Maritimes, nu departe de L'Ousteroun unde avea să stea mai târziu Roger în timpul înregistrărilor la *The Wall* şi aproape de locul unde Bill Wyman avea o casă. Fusese o schimbare totală, ne-am bucurat de o linişte incredibilă şi de o şansă de totală relaxare împreună cu familia.

La Abbey Road am pornit de la zero: nu existau fragmente de cântece sau resturi rămase nefolosite după montajul lui *Dark Side.* Sesiunile de înregistrare au început destul de bine. Lucru care ar fi trebuit să ne dea imediat de gândit.

Discuţiile preliminare au pus pe tapet ideea unui disc creat în întregime din sunete care nu fuseseră produse de instrumente muzicale. Părea a fi o chestie îndeajuns de nonconformistă, aşa că am demarat un proiect pe care l-am numit „Household Objects". Întreaga idee pare absurd de lucrată acum, când orice sunet poate fi prelevat şi apoi transpus pe un keyboard, permiţându-i unui muzician să redea orice, de la câini care latră la explozii nucleare. În 1973, ne-au trebui două luni să adunăm – încet şi laborios – ceea ce astăzi probabil ar putea fi făcut într-o după-amiază. Însă, pentru noi, timpul nu era o problemă. De fapt, era o binecuvântare. Am considerat că proiectul era o modalitate perfectă de a amâna crearea a ceva concret în viitorul apropiat, întrucât ne puteam ocupa timpul mai degrabă cu mecanica sunetelor decât cu crearea muzicii.

Aproape tot ce am înregistrat vreodată într-un studio fusese, la un moment, „împrumutat" de cineva şi, ulterior, piratat. Cu toate acestea, nu există nicio astfel de înregistrare de pe benzile „Household Objects" pentru simplul motiv că nu am reuşit niciodată să producem o muzică adevărată. Tot timpul pe care l-am dedicat proiectului a fost petrecut explorând sunete nonmuzicale şi tot ce am obţinut vreodată au fost nişte tentative de piese cât de cât ritmate.

Am investigat universul sunetelor familiare în diferite

feluri: am creat percuţia tăind lemne, lovind cu ciocane de diferite mărimi sau izbind cu toporul în trunchiuri de copaci. Pentru notele de bass am tropăit şi ne-am izbit pe benzi de cauciuc şi apoi am încetinit sunetele rezultate pe bandă cu viteze mai mici.

Asemenea unui grup de adulţi care se joacă, ne-am apucat să spargem becuri şi să facem ţăndări pahare de vin şi ne-am răsfăţat cu diverse forme de jocuri de apă, inclusiv agitând boluri cu apă înainte de a le turna în găleţi. Am derulat kilometri de bandă adezivă, am spreiat aerosoli, am tras de feliatoare de ouă şi am înfiletat dopuri de la sticlele de vin. Chris Adamson îşi aminteşte că l-am trimis la un magazin de bricolaj să caute mături cu peri mai aspri sau mai moi şi l-am rugat să găsească un anumit tip de elastic folosit pentru a pune în mişcare elicea unui aeromodel. După câteva săptămâni progresul muzical era neglijabil. Nu mai găseam niciun pretext să continuăm şi tot proiectul a fost lăsat să se odihnească în pace.

Entuziasmul grupului a lipsit cu desăvârşire. Zilele de început ale devotamentului total începuseră să dispară. Unii dintre noi aveau deja familii şi încercau responsabilităţile şi bucuriile pe care ţi le aduc copiii mici. Fiica mea – Chloe – avea doi ani, iar Rick avea doi puşti, Gala şi Jamie. În familia extinsă Pink Floyd, Steve O'Rourke avea două fete, Katy şi Shena. Peter Watts avea doi copii, Naomi şi Ben. Roger nu avea copii încă, dar, interesant, el a fost unul dintre actorii principali care să se asigure că nu plecam niciodată în turneu prea multă vreme. Trei săptămâni departe în State părea foarte mult. Programul şi stilul de turneu nu prea erau propice vieţii de familie pe drum. O maşină închiriată la aeroport era de ajuns pentru ca formaţia şi managementul să ajungă la hotel şi la concert; chiar şi o singură persoană în plus ar fi rupt automat această echipă strâns unită şi ar fi trebuit să închiriem o a doua maşină, dublând costurile de transport.

Exceptând drumul, eram din ce în ce mai conştienţi că exista viaţă şi în afara formaţiei. Toţi lucram cu alţi muzicieni, fie ca instrumentişti, fie ca producători. Printre nenumăratele benzi demo pe care le trimiteau muzicienii, David a primit una de la o elevă ale cărei compoziţii şi voce se ridicau deasupra celorlalte. El i-a încurajat cariera o vreme şi a fost răsplătit văzând cum a avut un mare succes cu primul ei single „Wuthering Heights" şi cu albumul *The Kick Inside*: era Kate Bush.

Am colaborat la un album cu Robert Wyatt de la Soft Machine. Relaţia noastră îndelungată cu Soft Machine data din vremea undergroundului la Roundhouse şi UFO şi a turneului în State de la sfârşitul anilor 1960 – şi mi-l aduc aminte pe vocalistul lor, Kevin Ayers, într-o cameră de la Chelsea Hotel în New York, atârnând cu capul în jos pe marginea patului, ca parte a unui proces digestiv cerut de cine ştie ce dietă macrobiotică pe care o ţinea atunci.

În mai 1973, am primit o carte poştală de la Robert, care sugera că poate mi-ar face plăcere să produc discul său solo. Chiar în ziua-n care a venit scrisoarea, am auzit că Robert căzuse de la o fereastră şi că era paralizat de la brâu în jos. În noiembrie, acelaşi an, la Rainbow Theatre a fost organizat pentru el un concert de binefacere: Soft Machine au deschis spectacolul şi apoi am cântat noi, interpretând o versiune prescurtată a concertelor de la Earls Court, inclusiv avionul care cobora pe deasupra publicului… dar asta nu era o mărturie pentru o carieră distrusă.

După şase luni de la accident, Robert era gata să înceapă să lucreze din nou – deşi incapabil să folosească o baterie, putea totuşi să ducă vocile, clapele şi percuţia, înregistrarea pentru albumul său solo, *Rock Bottom*, a avut loc în iama lui 1973 la The Manor, studioul lui Virgin's de lângă Oxford, un studio care fusese special amenajat pentru muzica rock şi care oferea cazare, o atmosferă

relaxată şi o libertate totală de înregistrare, departe de constrângerile sesiunilor programate. Bootleg, un dog danez uriaş şi de neclintit, era şi el prezent. Expunerea la fluxul fertil de idei ale lui Robert a fost cea mai gratificantă experienţă muzicală pe care am avut-o în afara formaţiei.

Înregistrarea mi-a permis, de asemenea, să mă întorc la *Top of The Pops* – pentru un tuns, ras şi frezat –, întrucât am produs un single şi un album care, spre mirarea noastră, a intrat în topuri. Era o versiune mai degrabă neconvenţională a piesei „I'm A Believer" a formaţiei The Monkees, care includea un solo de vioară fabulos de avangardist al lui Fred Frith, interpretat de Henry Cow. Deşi iniţial BBC a pus beţe în roate apariţiei lui Robert în scaunul său cu rotile, regizorul a avut mustrări de conştiinţă şi, în cele din urmă, i-a dat drumul şi ne-am simţit cu toţii bine. Întrucât nu toţi muzicieni iniţiali au fost disponibili şi, bineînţeles, s-a făcut şi pantomimă, a trebuit să mai chemăm ceva ajutoare. Printre ele s-a numărat Andy Summers la chitară, care era destul de inactiv, întrucât Police mai avea până să fie inventată.

Pink Floyd a continuat să petreacă cea mai mare parte a anului 1974 amânând momentul crâncen de a face un nou disc. În acelaşi fel în care lansaserăm *Relics* atunci când *Meddle* nu se grăbea să apară, am cedat din nou la linguşirile casei de discuri şi am lansat o compilaţie. *Piper At The Gates of Down* şi A *Saucerful Of Secrets* au fost ambalate ca album dublu – numit A *Nice Pair* – într-o copertă ce conţinea o selecţie de glume şi calambururi vizuale (favorita mea rămâne ideea lui Storm cu o pereche de ochelari aburiţi).

De asemenea, am făcut şi un scurt turneu în Franţa în vara lui 1974, un turneu care conţinea un sâmbure de penitenţă pentru oareşce lăcomie anterioară. Cu doi ani înainte, ne-am angajat să facem o fotografie publicitară pentru compania franceză de băuturi răcoritoare Gini.

Aceasta fusese făcută în Maroc pentru a fi folosită doar în Franţa şi ne-am gândit că, practic, trecuserăm peste experienţa asta – cu excepţia unei tresăriri ocazionale de vinovăţie pentru că puseserăm botul la nişte bani câştigaţi aşa de uşor. Pe atunci, pentru cele mai multe trupe, un turneu reprezenta, în primul rând, o modalitate de promovare a discurilor pentru a creşte vânzările, cu şansa vagă de a obţine nişte venituri în spaţii mai mari. De obicei, promovarea era limitată de bugetul promoterului la o mână de flyere şi câteva menţionări la radio ale formaţiei.

Uitaserăm însă că, în contractul cu Gini, era inserată o clauză care preciza că, în loc să rămânem la metodele noastre de promovare relativ discrete, de această dată trebuia să fim însoţiţi de un întreg circ de figuranţi care promovau produsele Gini – ceea ce reprezenta, în principal, punctul de vedere al unei agenţii de publicitate asupra „celor care dau tonul”; a se înţelege ceva în genul fetelor de la pagina trei sau a motociclistelor din Easyrider. Asemenea unei pisici nefericite cu o tinichea legată de coadă, am fost urmaţi peste tot în Franţa de o gaşcă înspăimântătoare de tipi groovy cu ochelari negri şi geci de piele care afişau panouri uriaşe la bitter lemon-ul Gini. Steve a petrecut o grămadă de timp negociind distanţa exactă la care puteam să-i ţinem, dar, chiar şi aşa, credibilitatea noastră greu obţinută în faţa fanilor francezi a fost făcută zdrenţe ori de câte ori ne întorceam în oraş.

Sentimentul general era că echipa noastră tehnică se distrase pe cinste. Nu au ezitat să profite de compania tovarăşilor noştri de călătorie şi, de fapt, erau extrem de recunoscători formaţiei pentru că le permisese accesul la stolul de manechine care ne însoţiseră în turneu şi cu care se întreţinuseră în timpul orelor plictisitoare ale vieţii de roadie.

Roger şi cu mine am încercat să ştergem această amintire în septembrie şi octombrie, lucrând la un set de

filme pentru un turneu pe care trebuia să-l începem la sfârşitul acelei toamne. Pentru primele show-uri cu *Dark Side*, folosiserăm bucăţi din documentarul despre surfing *Crystal Voyager* şi animaţia lui Ian Eames pentru „Time”, dar acum voiam să avem o serie completă de filme pe care să le proiectăm pe toată durata spectacolului. Filmele, un amestec de înregistrări de arhivă şi secvenţe special filmate pentru a însoţi cântecele, au fost gata pentru un mare turneu britanic – primul în ultimii doi ani – care a debutat la Usher Hall, Edinburgh, la începutul lui noiembrie.

Phil Taylor, care lucrase pentru alte câteva formaţii, a venit să lucreze cu noi la turneul din 1974, pe care acum îl descrie ca pe „extrem de dezorganizat”. El sosise în timpul repetiţiilor pentru turneu, care aveau loc la Unit Studios în King’s Cross – lângă barul Wimpey – unde lucram la câteva cântece noi, inclusiv la „Shine On” şi la „Raving And Drooling”. Definiţia unui „studio de repetiţii” este, de fapt, o cameră mare fără nimic în ea şi în care poţi să faci o grămadă de zgomot.

Era o perioadă tristă pentru formaţie – deşi, din fericire, publicul nu era conştient de asta. Vremea nu ne ajuta: o ploaie mocănească şi nori ameninţători ne-au însoţit de la Edinburgh la Cardiff. Deşi, pentru prima dată, aveam fonduri ca să ne dezvoltăm spectacolul aşa cum voiam, eram foarte nemulţumiţi de ceea ce făceam sau poate de cum o făceam. Am ajuns acum să înţelegem că ceea ce consideraserăm a fi o idee bună – să nu fim niciodată în turneu mai mult de o lună – avea o parte negativă. Într-un turneu de trei săptămâni, prima săptămână, sau cam aşa, era efectiv o repetiţie de producţie mobilă; din a doua săptămână spectacolele începeau să aibă oarecare coeziune, iar în ultima săptămână, ne gândeam mai puţin la muzică şi mai mult la întoarcerea acasă.

Insatisfacţia noastră era exacerbată de problemele de personal. Peter Watts ne părăsise după şapte ani ca şef

roadie. Devenise tot mai – şi apoi total – nedemn de încredere. Însă, cum nici noi, cei patru din formaţie nu eram complet armonizaţi unul cu altul şi nu aveam o ierarhie clară, modul în care gestionam situaţia era stupid. Peter era concediat – cel puţin o dată – de un membru al trupei dimineaţa, doar ca unul dintre noi să-l reinstaleze în aceeaşi după-amiază. Ceea ce nu am înţeles un timp a fost că Peter se apucase serios de droguri. În ceea ce mă priveşte, era clar că avem o perspectivă destul de naivă asupra gusturilor echipei tehnice. După mulţi ani, am descoperit că un membru al echipei, cu stagii vechi, ni se alăturase la început nu din devotament faţă de muzică, ci ca să-şi plătească o datorie pentru droguri pe care o avea la un alt membru al echipei. Când situaţia cu Peter a devenit imposibilă, am încercat să ne comportăm cu mai multă înţelegere decât fuseserăm capabili faţă de Syd şi am aranjat ca Peter să urmeze un tratament la o clinică, tratament care, deşi nu total ineficient, a făcut prea puţin ca să rezolve problema principală – din păcate, Peter a murit din cauza unei supradoze în 1976.

Când a plecat Peter, directorul de lumini Arthur Max a fost promovat şef al echipei, însă egoul şi temperamentul său foarte coleric care-l făcuseră să fie un designer de lumini atât de talentat l-au transformat într-un lider de echipă imposibil. Dar nu aveam un alt candidat din restul echipei, o gaşcă amestecată de tehnicieni şi cărători de echipament. Personalitatea lui Arthur a adăugat un ceva suplimentar la atmosfera generală de tensiune şi de haos. Arthur răspundea de toate aspectele tehnice inclusiv de sunet, despre care ştia destul de puţin. Phil l-a întrebat pe Arthur: „Ce ar trebui să fac?” la care Arthur pur şi simplu i-a strigat: „Nu mă întreba pe mine despre asta, pur şi simplu, fă-o!” Cu altă ocazie, Arthur a vrut să filmeze spectacolul şi a inundat scena într-o lumină albă, strălucitoare, care a eliminat destul de brutal orice joc de lumini.

De asemenea, luaserăm în grabă un inginer de studio care nu avea experienţă de lucru în mediul unui concert live şi a cărui sarcină a fost îngreunată de un număr de factori, unii tehnici, alţii pe care şi i-a creat singur. Sălile în care cântam acum, după succesul lui *Dark Side*, erau cu o treaptă mai sus decât circuitul universitar şi, adesea, tindeau să fie săli publice mari şi cu ecou, cu o acustică dificilă şi fără niciun loc potrivit în care să aşezăm mixerul. Masa de mixaj foarte elaborată, marca Bereza, pe care o comandaserăm (adaptată nevoilor noastre de interpretare) a sosit târziu, avea mari probleme de control al butoanelor şi nu semăna cu alte mese la care mai lucrase inginerul cu pricina.

El a făcut şi greşeala de a nu stabili o relaţie amicală cu restul echipei: într-o seară, ei au agăţat o grămadă de artificii sub noua şi miraculoasa masă de mixaj. Când inginerul ghinionist a pornit instalaţia, explozibilul s-a aprins, lăsându-l foarte zdruncinat, întrucât a crezut că făcuse ţăndări echipamentul nou-nouţ… Marcat de acum ca o victimă naturală, zilele sale pe drum erau numărate. După trei spectacole ne-am simţit obligaţi să-l înlocuim pe inginerul ăsta fără de noroc cu Brian Humphries, inginerul pe care-l întâlniserăm prima dată la Pye Records când am înregistrat muzica pentru filmul lui Barbet Schroeder, More. Brian înregistra spectacolul pentru o emisiune radio şi, când şi-a terminat treaba, l-am luat pe sus din microbuzul BBC-ului şi l-am plasat în spatele pupitrului. El era obişnuit şi cu trupa şi cu echipa, iar experienţa sa în studio – şi de turneu, cu Traffic – ne-a dat încredere că, în sfârşit, calitatea sunetul va fi acceptabilă, însă, ca o nouă dovadă de precauţie, i-am cerut lui Chris Thomas să stea lângă Brian şi să-l evalueze. Brian fie a arătat că putea să facă faţă presiunii, fie nu a observat că era şi Chris pe-acolo.

Ca formaţie, am dovedit, de asemenea, o lipsă evidentă de angajament faţă de aportul necesar cerut. Păream să

fim mult mai interesaţi să închiriem terenuri de squash, de exemplu, decât să ne perfecţionăm setul. Prin urmare, show-urile noastre erau un amestec de bun şi de rău (şi, ocazional, de urât) atât din punct de vedere tehnic, cât şi muzical. Excepţia de la această stare de lucruri o reprezentau cele două soliste de acompaniament vocal, Carlena Williams şi Venetta Fields, care întotdeauna cântau minunat, arătau foarte bine şi se duceau la culcare de fiecare dată când trupa începea să se certe sau să înjure.

După ce concertele de la Earls Court din mai 1973 se legaseră atât de bine, problemele pe care le resimţiserăm în turneu s-au adăugat frustrării noastre şi sentimentului că fiecare trăgea într-o direcţie uşor diferită. Inevitabil, eram criticaţi de o parte din presa muzicală, în special de Nick Kent de la *New Musical Express* care, pe lângă faptul că era un adept fervent al lui Syd Barrett, ne ataca nestăvilit. Necazul era că recunoşteam că unele dintre criticile sale erau corecte şi că, de fapt, comentariile sale s-ar putea să fi avut oarecare influenţă în a ne readuce împreună.

Cred că n-ar fi greşit să spunem că eram aproape să ne despărţim. Steve O'Rourke a susţinut întotdeauna că fiecare membru al trupei a venit la el, la un moment dat, să-şi verse supărarea, ajungând chiar să ameninţe că pleacă. În mod sigur, Roger putea să vadă că erau căi mai uşoare să-şi atingă scopurile, iar David se gândea la alternative. Până şi Rick, care era mai bine cunoscut pentru faptul că se gândea la gândire, ajunsese la capătul puterilor… Eu mă gândeam cum să mai să rezist în trupă, să spăl cănile de ceai şi să nu uit de maşina de scris în drumul spre ieşire.

Până la urmă, am reuşit să ne punem cumva de acord. Brian Humphries a fost confirmat ca persoana care mixa sunetul live la cele patru concerte ale noastre de la Empire Pool, Wembley, la jumătatea lui noiembrie. Andy Bereza a obţinut noua masă-minune pe care o inventase pentru a

lucra. Arthur Max a fost relocat în habitatul său natural din spatele pupitrului de lumini, iar echipa de agenţi de presă compusă din Robbie Williams şi Mick Kluczynski a fost promovată la management de turneu, între timp, formaţia discutase destul încât să ia câteva decizii pozitive şi să dezbată problemele cântatului împreună. Dar am fost cu toţii recunoscători când a venit Crăciunul şi turneul s-a încheiat la Bristol. Şi ca povestea să se termine cu bine m-am întors imperial la hotel cu un alt chilipir second-hand: de data asta, cu un Ferrari 265 GTB4. Mi-am petrecut aproape toată dimineaţa următoare schimbând bujiile ca să pornesc Ferrari-ul, după care a urmat o altă călătorie din infern, ce-mi amintea de Bentley, pentru că frânele nu reuşeau să facă mai mult decât să ofere o foarte vagă sugestie de încetinire nici măcar atunci când erau apăsate suficient de tare încât să ai crampe musculare.

Ne-am întors la munca din studiouri în ianuarie 1975. Nu era deloc uşor. Izolarea sunetelor datorită înregistrărilor multicanal generase o schimbare semnificativă de atmosferă întrucât întregul proces ajunsese să fie din ce în ce mai elaborat şi mai solicitant, în ceea ce mă priveşte, părţile de baterie deveniseră mai structurate şi trebuiau învăţate cu mai multă atenţie, în primele zile fusesem în stare să urmez îndeaproape aranjamentele care fuseseră create pentru concertele live. Separarea fiecărei tobe pe un canal diferit însemna că era nevoie de şi mai mult efort pentru a obţine un rezultat. Asta făcea parte din îmbunătăţirile generale ale tehnologiei de studio, dar nu a contribuit cu nimic la sentimentul că noi eram o formaţie care cânta împreună.

După munca sa în turneu, l-am adus pe Brian Humphries ca inginer. Este încă foarte neobişnuit ca cineva să importe în Abbey Road un inginer care să nu fie de la EMI, iar Brian s-a confruntat cu câteva probleme de mixaj pe măsură ce se familiariza cu mediul; odată, din greşeală şi ireversibil, a

inundat cu un efect de ecou canalul de backing, canal pe care Roger şi cu mine petrecuserăm multe ore perfecţionându-l.

Au existat câteva şicane între noi, niciuna cu adevărat semnificativă, dar suficiente încât să facă atmosfera din studio chiar şi mai puţin constructivă decât fusese înainte. Punctualitatea a devenit un subiect de discuţie. Dacă doi dintre noi ajungeam la timp şi alţi doi întârziau, eram capabili să ne enervăm foarte tare. În ziua următoare, rolurile puteau să se inverseze rapid. Niciunul dintre noi nu era mai breaz.

Succesul albumului precedent adusese, totodată, şi propria sa faţă întunecată. Eram cu toţii ceva mai conştienţi de contribuţia fiecărui membru al formaţiei şi de onoarea (şi partea de beneficii) care îi revenea. Era acum vorba despre bani mulţi. Compania noastră de încasare a drepturilor de autor fusese reorganizată sub conducerea lui Peter Barnes prin înfiinţarea Pink Floyd Music Publishing în 1973. Era încă neobişnuit ca un grup să aibă propria sa companie de încasare a drepturilor de autor – până şi Beatles nu aveau decât o parte din Northern Songs după cum neobişnuită era şi capacitatea de a încasa bani direct de la parteneri de peste ocean. Această decizie a fost justificată atunci când s-a descoperit că EMI uitase să colecteze o sumă cu şase cifre din veniturile de peste ocean din ultimii trei ani.

Dividendele din vânzările discului *The Dark Side Of The Moon* începuseră să curgă, deşi era un proces gradual. Lindy şi cu mine ne-am îmbunătăţit locuinţa, mutându-ne din Camden în Highgate, dar faptul că ne mai lipseau încă nişte lucruri lumeşti a fost dovedit de faptul că am reuşit să ne mutăm cu ajutorul unei camionete şi al unui microbuz al echipei tehnice – nu a fost nevoie de o flotilă de camioane mari de cărat mobila. Pentru că toţi patru ne-am cumpărat proprietăţi mai mari, am putut să ne bazăm pe

competenţele unui grup de designeri, tâmplari şi meşteşugari creativi care lucrau nu doar la îmbunătăţirile caselor, ci s-au implicat şi în lucrul la spectacolele noastre. Eu am putut, în sfârşit, să mă dedau pasiunii mele pentru cursele auto şi am început o afacere de restaurare a maşinilor împreună cu Derrick Edwards, specialistul de la Aston Martin.

În pofida oricăror probleme, aveam acum începuturile unei piese, „Shine On You Crazy Diamond”, concepută în studio în 1974 şi dezvoltată atât în timpul repetiţiilor din studio, cât şi al spectacolelor în anul acela. Roger adăugase versuri pe o temă de chitară emoţionantă şi tristă a lui David şi cântecul devenise un element de bază al turneului de toamnă în Marea Britanie, deschizând prima jumătate alături de alte două cântece ale lui Roger, „Raving And Drooling” şi „Gotta Be Crazy”, pe care hotărâserăm să nu le cântăm şi să le lăsăm, deocamdată, de-o parte – Roger deja venise cu ideea generală de „absenţă” pentru album şi era clar că acele două cântece nu-şi aveau locul în cadrul conceptului

Introul la „Shine On You Crazy Diamond”, piesa de deschidere a noului album, conţinea singura rămăşiţă din sesiunile de înregistrare pentru „Household Objects”: folosiserăm o veche şmecherie de la petreceri umplând pahare de vin cu diferite cantităţi de apă şi apoi învârtind degetul pe buza paharului pentru a crea un ton muzical. Aceste tonuri au fost apoi puse pe o bandă cu şaisprezece canale şi mixate în clustere de acorduri, astfel încât fiecare fader controla un acord individual. De fapt, deşi nu am folosit-o, armonica de sticlă, un instrument ce folosea un keyboard pentru a controla farfurii de sticlă care se roteau, fusese inventată pentru a obţine acelaşi efect.

Am luat o pauză de la munca în studio la aceste piese noi pentru a face un turneu în State în aprilie 1975. Câteva lecţii fuseseră învăţate – spectacolul nostru de scenă

beneficia de un aport mult mai profesionist, înainte, efectele noastre speciale fuseseră un amestec periculos de imaginaţie şi cunoştinţe sumare despre artele pirotehnice. În timpul unui concert la Cobo Hall în Detroit, o cantitate mai mult decât generoasă de praf exploziv cuplată cu o greutate de scenă care conţinea, din turnare, o bulă de aer aproape că a pus capăt carierei noastre dintr-o lovitură. În momentul culminant din „Careful With That Axe”, în locul pocniturii şi al scânteilor pe care le aşteptam, a fost o explozie de proporţii monumentale care a aruncat în aer pâlniile tuturor difuzoarelor pe care le aveam, restul spectacolului sunând după aceea destul de firav. Alarmant a fost faptul că, pe deasupra capetelor, au zburat bucăţi de şrapnel, lovind cel puţin un tip din public care, din fericire, a refuzat să fie dus la spital şi, în loc de despăgubiri, a primit un tricou. Managerul de turneu, Chris Adamson, îşi aminteşte că forţa exploziei a aruncat difuzoarele de la bassul lui Roger la vreo zece rânduri în spatele scenei şi că echipa tehnică a petrecut următoarea zi recablând toate boxele înainte de următorul spectacol.

Altă dată, la un concert la Boston Gardens, în jurul arenei au fost poziţionate echipe de pompieri pentru a ne împiedica să introducem obiecte pirotehnice neautorizate. Venise vremea spectacolelor fără efecte pirotehnice. De fapt, totul fusese ascuns în cutii pregătite pentru fiecare membru al echipei tehnice care, la un moment dat, urmau să-şi abandoneze aerul inocent şi să facă o cursă strategică ca să detoneze o anumită încărcătură. Pompierii au început să dibuiască tactica asta, dar echipa era cu un pas înainte. Dacă un roadie care sprinta era placat de vreun pompier solid, o altă explozie dovedea că asta fusese de fapt o diversiune. Doar numele irlandez al managerului nostru şi legăturile lui la Boston au făcut să nu fim arestaţi cu toţii.

Cu toate acestea, pentru turneul american din 1975 am beneficiat, din fericire, de serviciile lui Derek Meddings,

decanul efectelor speciale, responsabil pentru cele mai bune explozii din toate timpurile în filmele cu James Bond. Faptul că aveam acces la cunoştinţele lui Derek era de nepreţuit. Legătura sa cu Bond a cântărit foarte mult în ochii pompierilor: ei au înţeles că ştiam ce facem. Implicarea sa a subliniat, de asemenea, sofisticarea şi profesionalismul tot mai mare al echipei tehnice.

În mai şi iunie ne-am întors în studiouri să continuăm cu *Wish You Were Here.* Am auzit că veteranul violonist de jazz Stephane Grappelli şi violonistul de muzică clasică Yehudi Menuhin înregistrau în Abbey Road, la parter, şi cineva s-a oferit să ne prezinte. Părea o idee evidentă să-i rugăm să cânte. Ne-am gândit că ei ar putea avea ceva de adăugat la titlul piesei care – fiind esenţialmente acustică – părea cel mai la îndemână vehicul. Amândurora le-a făcut plăcere să fie întrebaţi, iar Stephane s-a oferit voluntar să accepte provocarea. Yehudi a preferat să stea şi să asculte vioara sinuoasă de jazz a lui Stephane. A fost doar un experiment şi, în loc să înregistrăm ceva pe două canale pentru a păstra soundul, pur şi simplu am înregistrat multicanal pentru atunci când am avea nevoie de el pentru altceva, odată ce deciseserăm că adaosul de vioară nu mergea.

O apariţie de mai lungă durată, ca artist invitat, a fost cea a lui Roy Harper. Roy era un amestec de poet şi trubadur în tradiţia marilor excentrici englezi. Făcea parte din gaşca de la Blackhill a lui Peter Jenner şi Andrew King, eram colegi la EMI şi îşi înregistra albumul – *HQ* – la Abbey Road. Aveam probleme în a decide cum să cântăm „Have A Cigar”. Roger nu era fericit cu prestaţia sa vocală. Rick şi cu mine ne gândeam că melodia ar fi trebuit cântată de David, dar nici el nu era sigur că ar fi făcut-o aşa cum trebuie. Roy a apărut în camera de control – uneori intram unii la sesiunile de înregistrare ale celorlalţi – şi s-a oferit să cânte el partea aia. În acel moment, părea o soluţie bună, deşi cred că, mai târziu, Roger în special a regretat că nu a făcut

vocalul, mai ales că simţea tot mai mult că era important să cânte el cântecele pe care le scrisese.

O istorie personală în timpul acestor sesiuni de înregistrare la Abbey Road, pe 5 iunie, am avut un vizitator cu totul neaşteptat. Am intrat în camera de control şi am observat un tip mare şi gras, ras în cap, purtând un trenci ponosit. Căra cu el o sacoşă de plastic şi avea pe faţă o expresie destul de blândă, dar absentă. Felul în care arăta nu i-ar fi permis, în general, să treacă de poarta studioului, aşa că am presupus că trebuia să fi fost un prieten al vreunuia dintre ingineri în cele din urmă, David m-a întrebat dacă ştiam cine e. Nici măcar atunci n-am putut să-l identific şi a trebuit să mi se spună. Era Syd. Chiar şi acum, după mai bine de douăzeci de ani, pot să-mi amintesc valul de nedumerire.

Am fost îngrozit de schimbarea fizică. Aveam încă în minte imaginea celui pe care îl văzusem în urmă cu şapte ani, cu aproape 40 de kilograme mai slab, cu păr negru ondulat şi o personalitate exuberantă. În mintea mea era mai puţin Syd cel terminat, care plecase din formaţie în 1968, cât personajul pe care îl cunoscuserăm când venise la Londra de la Cambridge, care cânta la Fenderul ăla Exquire special cu discuri reflectorizante, care avea o garderobă plină de cămăşi Thea Porter şi era însoţit de frumoasa sa prietenă blondă.

Acum nu arăta ca un om care să pară că mai avea vreun prieten. Conversaţia sa era dezlânată şi nu foarte raţională, deşi să fiu sincer nu cred că vreunul dintre noi era deosebit de coerent. Nu aveam nicio idee de ce era acolo. Nu fusese invitat, iar eu nu-l mai văzusem de când părăsise formaţia în 1968, deşi, în 1970, Roger, Rick şi David lucraseră la cele două albume solo ale lui Syd, Roger şi David la *The Madcap Laughs,* iar David şi Rick la *Barrett.* Syd locuia încă la Londra – la un moment dat avusese un apartament la Hilton – şi auzise, evident, că am lucra în Abbey Road.

Sosirea sa a readus brusc şi neaşteptat o întreagă etapă din viaţa formaţiei. Exista un sentiment de vinovăţie. Fiecare îşi avea partea lui de vină pentru starea în care se afla Syd acum, fie prin negare, lipsă de responsabilitate, insensibilitate, fie din egoism pur şi simplu.

Să-l fi întâlnit pe Syd pe stradă ar fi fost tulburător, dar să dai de el, fără nicio avertizare, în studio era de-a dreptul îngrijorător. Faptul că nu era orice studio, ci Studioul 3 de la Abbey Road, locul celor mai bune dintre piesele sale şi, la un moment dat, teritoriul său la fel de mult ca al oricăruia dintre noi, a sporit amărăciunea.

Este foarte uşor să încerci să faci o paralelă cu orice Peter Pan care se întoarce şi îşi găseşte casa încă acolo, dar oamenii s-au schimbat. Se aştepta el să ne găsească aşa cum fuseserăm cu şapte ani în urmă, gata să începem să lucrăm din nou cu el?

Am încercat să continuăm sesiunea de înregistrare, reluând piesa la care lucram (legenda spune că era „Shine On You Crazy Diamond” – melodia cea mai influenţată de prezenţa, sau de absenţa, lui Syd –, deşi eu nu sunt sigur că era cu adevărat), dar eram cu toţii puţin tulburaţi de sosirea sa. Syd a ascultat piesa şi l-am rugat să comenteze. Nu-mi amintesc să-şi fi exprimat vreo părere anume, dar, când s-a sugerat să mai punem piesa încă o dată, Syd a întrebat ce rost ar avea din moment ce abia o ascultaserăm…

Phil Taylor a fost acolo în ziua în care ne-a vizitat Syd S-a dus la cantină la Abbey Road şi a stat la masă cu David şi Syd. David l-a întrebat pe Syd ce mai face. „Bine”, a spus Syd. „Am primit un televizor color şi un frigider. Am nişte cotlete de porc în frigider, dar bucăţile continuă să plece, aşa că trebuie să cumpăr întruna.” Mai târziu, Phil, mergând cu maşina spre casă, l-a văzut pe Syd făcând autostopul, dar nu a fost sigur că putea să facă faţă conversaţiei şi s-a lăsat în jos când a trecut pe lângă el.

Lăsând la o parte stranietatea sosirii sale în acel moment şi în acel mediu, ar trebui să considerăm prezenţa sa ca un catalizator pentru piesă. Versurile erau deja scrise, dar vizita lui Syd le-a subliniat melancolia şi poate că a influenţat versiunea finală a cântecului. Pentru mine, cel mai dureros moment al întregului album rămâne cel în care ultimele note se sting şi Rick introduce o linie rubato nostalgică, cu note înalte, din „See Emily Play”.

După succesul lui *Dark Side*, am putut să urmărim nişte idei mai elaborate cu Storm şi Hipgnosis. Storm a prezentat patru sau cinci idei legate de teme pe care le conţinea albumul, printre care omul care înoată în nisip, plonjonul în apă îngheţată, businessmanul în flăcări şi vălul zburător – şi în loc să ne fixăm asupra uneia, am decis să le păstrăm pe toate.

După încheierea înregistrării, ne-am îndreptat atenţia către spectacolele live. Am hotărât că ar trebui să aducem un regizor să filmeze nişte secvenţe mai adecvate pentru proiecţiile din fundal şi l-am angajat pe regizorul maghiar Peter Medak, ale cărui filme precedente includeau *A Day În The Death Of Joe Egg* şi *The Railing Class,* iar el a refilmat „Money” şi „On The Run”. Folosirea unui regizor de film profesionist reflecta dorinţa noastră de a face lucrurile mai bine şi, din aceleaşi considerente, i-am cerut lui Gerard Scarfe să creeze animaţia.

Ne-am întâlnit pentru prima dată cu Gerry prin intermediul cumnatului său, Peter Asher, pe care-l ştiam de prin anii 1960, pe când făcea parte din duetul numit Peter and Gordon şi care dăduse lovitura în America cu „Lady Godiva” şi „World Without Love”. Peter a fost întotdeauna de ajutor atunci când i-am cemt sfatul, chiar dacă nu i l-am urmat; după ce şi-a încheiat propria carieră, a devenit un manager de succes, ocupându-se de James Taylor şi Linda Ronstadt.

Văzusem un film de animaţie minunat, colorat manual,

intitulat *Long Drawn-Out Trip*, pe care îl făcuse Gerry Scarfe pentru un program BBC şi, pe când căutam idei noi pentru film, mi-am adus imediat aminte de el. Cum Gerry este un om foarte civilizat, cu păreri clare despre politică şi viaţă şi cu un tip de umor negru care se potriveau cu ale noastre, am stabilit repede o relaţie funcţională. A creat imagini şi secvenţe de film, printre care o figură umană erodată de vânt şi un monstru suprarealist asemănător unui tatu, care însoţeau amândouă „Welcome To The Machine”. Ca şi în cazul lui Derek Meddings, implicarea lui Gerry a fost o dovadă că succesul comercial ne dăduse şansa să lucrăm cu cei mai buni profesionişti în domeniu.

În iunie 1975, ne-am întors în America în turneu, încercam să încorporăm efecte tot mai complexe. Dintre acestea, piramida gonflabilă a fost poate cel mai spectaculos dezastru al nostru. Roger, bazându-se pe pregătirea de arhitect pe care i-o finanţase contribuabilul englez, concepuse o scenă în formă de piramidă cu un acoperiş gonflabil, rezolvând astfel toate problemele de design legate de mărimea scenei de care aveam nevoie şi, în acelaşi timp, protejându-ne în caz de vreme rea.

Am aplaudat viziunea sa şi ne-am gândit că o să arate fantastic. Cireaşa de pe tort, punctul culminant al spectacolului, era că piramida, legată de un cablu, s-ar fi ridicat graţios la ceruri încântând mulţimea adunată dedesubt. Schiţa lui Roger prevedea, la fiecare dintre cele patru colţuri, stâlpi cu o înălţime de peste treisprezece metri, o bază cu suprafaţa de peste 180 de metri pătraţi (suprafaţa unei case decente), o înălţime totală de 25 de metri şi un volum de heliu suficient pentru un zepelin. Cea mai mică adiere de vânt ar fi făcut ca întreaga structură să tremure şi să se clatine la fel cum s-a îndoit podul Millenium din Londra când a fost deschis pentru prima dată.

Primul spectacol a fost la Atlanta, unde puterea vântului depăşea parametrii noştri de siguranţă şi era suficient de

învârtoşat ca toată povestea să eşueze. Am încercat din greu să remediem problema, în timpul unei serii de spectacole în sală, trimiţând toată instalaţia la reparat şi reproiectat, dar, şicanaţi de vremea proastă, dificultăţile de transport al heliului şi de vânturi şi mai puternice, când am ajuns la Pittsburgh, două săptămâni mai târziu, în cele din urmă – precum căpitanul Homblower luptându-se cu vela mare scăpată de sub control –, am însărcinat pe cineva să taie cablurile şi să o lase să zboare.

Chestia s-a ridicat la câteva sute de metri înălţime şi apoi s-a răsucit cu capul în jos, lăsând balonul din vârf să atârne prin bază, asemenea unei lacrimi. „Doamne, naşte”, a strigat un american afectat chimic, în momentul acela. De acum, desigur, materialul nu mai avea îndeajunsă portanţă – şi, în vreme ce lacrima s-a îndreptat spre stratosferă, cea mai mare pătură udă din lume s-a aşezat dizgraţios în parcare pentru a fi ruptă în bucăţi de vânătorii de suveniruri. La sfârşitul acestui spectacol, am putut să ne ducem la marginea scenei, am sărit la pământ şi am plecat pe jos, fără niciun fel de probleme, la hotelul nostru din apropiere. Ne-a fost foarte clar că piramida noastră era mai uşor de recunoscut decât eram noi – ceea ce era exact cum ne plăcea.

Un semn mic, dar grăitor că aceste turnee deveneau din ce în ce mai mari era mărimea mic dejunului echipei tehnice. S-a întâmplat să fiu într-una dintre camerele echipei când a venit mic dejunul. Faptul că era după un concert, la ora două dimineaţa, era ceva obişnuit, dar ceea ce m-a impresionat pe mine a fost cantitatea de mâncare. Mic dejunul era clar gândit astfel încât să nu mai fie nevoie să mănânci în următoarele 24 de ore. Friptură, ouă, şuncă, cârnaţi, cartofi prăjiţi, gofre, brioşe şi clătite erau însoţite de un platou cu fructe proaspete, cereale, pâine prăjită şi compoturi. Suc, cafea şi o selecţie de băuturi alcoolice încheiau masa.

Propriul nostru apetit pentru efecte de scenă era la fel de mare şi a continuat în Canada unde, la sfârşitul turneului nostru nord-american, câţiva membrii ultrazeloşi ai echipei tehnice, încurajaţi de Allan Frey, de multă vreme agentul nostru american, au decis că cea mai uşoară modalitate de a scăpa de explozibilul rămas era să-l agaţe de tabela luminoasă de scor a stadionului şi să-i dea foc. Explozia a fost devastatoare. Tabela a izbucnit în flăcări şi indica, pe o parte, scorul de 1000 de goluri. A trebuit să plătim nu doar înlocuirea tabelei, ci şi foarte multe geamuri de la casele învecinate. Ne-am cerut scuze şi, din fericire, am plecat înainte să ne găsească localnicii.

După aceea, ne-am grăbit înapoi în Anglia, cu un calendar complet înnebunitor, pentru un spectacol provocator din punct de vedere tehnic la Knebworth.

Ori timpul era prea scurt, ori noi eram prea rupţi de oboseală. O parte a problemei era că generatoarele nu erau stabilizate. Într-o după-amiază, a fost clar că toată claviatura electrică a lui Rick trebuia reacordată. Însă am reuşit să pierdem din vedere semnificaţia acestui lucru şi, când s-a lăsat întunericul şi s-au aprins luminile noastre de scenă, claviaturile lui Rick îşi schimbau tonalitatea la unison cu sunetul. Suna înfiorător. S-a răspândit vestea că, de fiecare dată când volumul master era dat tare, claviaturile se dezacordau. Sub scenă, Phil Taylor, Robbie Williams şi tehnicianul de la compania de generatoare, ca într-o scenă ce amintea de *Das Boot,* se chinuiau să învârtă mânerul generatorului într-o încercare de a controla paguba. Phil îşi aduce aminte că eforturile lor erau „bărbăteşti, dar fără speranţă” deoarece claviaturile continuau să urce şi să coboare între diez şi bemol.

De disperare, Rick a plecat la un moment dat şi, într-un fel sau altul, am dus spectacolul până la capăt folosind doar un pian şi o claviatură mai puţin sensibilă, şi un spectacol de lumini mai modest. Cu toate că eram dureros de

conştienţi de problemele tehnice de pe scenă şi de sub ea, am reuşit să distragem atenţia publicul cu un mare efect atunci când, în deschiderea spectacolului – în loc să folosim machete de avioane cum făcuserăm la alte spectacole am reuşit să coordonăm o trecere la mică înălţime a două avioane Spitfire adevărate pe deasupra mulţimii.

8.

Balonul se ridică

Era perioada în care, influenţaţi poate de grandoarea impunătoare de la Knebworth, ne-am apucat să lucrăm la un Empire Building ceva mai mic. Am cumpărat o clădire pe Britannia Row 35, lângă Essex Road, în Islington. Britannia Row era o clădire cu trei etaje, fostă biserică, pe care ne-am apucat să o transformăm rapid în studio de înregistrări şi spaţiu de depozitare pentru echipamentul nostru de scenă tot mai complex. Nu eram nemulţumiţi de Abbey Road, dar petreceam atât de mult timp în studiouri încât părea să merite să ne creăm un mediu adaptat nevoilor noastre. În plus, era la modă ca formaţiile să-şi construiască propriile studiouri de înregistrări: Pete Townshend avea Eel Pie Studios, iar The Kinks posedau Konk Studios.

Înţelegerea iniţială pe care o aveam cu EMI – şi în cadrul căreia ne reduseserăm procentul în schimbul timpului nelimitat de studio la Abbey Road – se încheiase, aşa că eram conştienţi că trebuia să ne aşteptăm la costuri de studio tot mai mari. Cumva ne-am convins singuri că

Britannia Row ar fi o mişcare prin care am economisi bani. Într-adevăr, visam probabil la un studio comercial de succes, în ciuda cheltuielilor foarte mari pe care le implica un astfel de proiect.

În acel moment, Roger şi cu mine eram singurii membri ai formaţiei care locuiam la Londra – David stătea încă la nord de Londra, lângă Royden, în Essex, iar Rick se mutase la Royston, la sud de Cambridge. Astfel, amplasarea Britannia Row pe London N 1 era destul de convenabilă pentru David şi Rick, destul de convenabilă pentru mine (locuiam în Highgate, la câteva mile în nord-vest) şi enervant de la îndemână pentru Roger, a cărui locuinţă în Islington era la vreo 200 de yarzi mai încolo. Curând, după destrămarea căsătoriei cu Judy, avea să se mute în sud-vestul Londrei – neconvenabil pentru el.

Dintre cele trei etaje ale clădirii pe care o cumpăraserăm, doar parterul singur era suficient pentru studio. Asta însemna că principalul spaţiu de depozitare trebuia să fie deasupra, fapt care implica instalarea unui scripete cu lanţ pentru a muta în sus şi-n jos tone de echipament, la care se adăuga un stivuitor care se legăna periculos între stradă şi o trapă neprotejată. Etajul de sus devenise birou şi spaţiu pentru o masă de biliard, una dintre primele piese echipament de care Roger insistase că aveam nevoie. Asta l-a ajutat în momentele mai monotone din timpul înregistrării şi, ulterior, mesele de biliard au avut tendinţa de a fi prezente oriunde înregistrează el. Şi, dacă s-ar fi săturat de ispita postavului verde, îşi putea reface forţele cu hrana consistentă oferită de îngrijitorul studioului – Albert Caulder, tatăl unuia dintre foştii noştri roadies, Bemie – care pregătea un hamburger magnific stropit din belşug cu usturoi.

Principalul nostru plan legat de Britannia Row era să ne transformăm pe nesimţite în regi ai afacerilor de închirieri de echipament muzical pornind de la premisa că alte trupe

ar fi fost disperate să închirieze echipamentul nostru. Din păcate, cele mai multe dintre ele nu aveau nevoie de echipamentul extrem de sofisticat pe care insistaserăm să-l construim pentru spectacolele noastre, iar cele mai multe dintre turnurile de lumini şi mixerele quadrofonice stăteau pitite în fundul depozitului până când, asemenea animalelor de companie loiale, dar bătrâne, erau trimise cu graţie într-o lume mai bună. Pe măsură ce trecea timpul, ceilalţi ieşeau, unul câte unul, din afacere, atât cea legată de închirierea echipamentului muzical, cât şi cea referitoare la proprietate, până când am rămas singurul acţionar.

Din fericire, în 1986, echipa managerială Brian Grant şi Robbie Williams au preluat controlul afacerii. Când am auzit ultima dată de ea, era înfloritoare, iar printre clienţii săi se număra şi Pink Floyd.

Dacă afacerea cu închirierea echipamentului muzical s-a dovedit a fi o piatră de moară pe care ne-am agăţat-o singuri de gât, partea legată de studio a fost mult mai interesantă. L-am rugat pe Jon Corpe, vechiul nostru prieten de la Regent Street Poly, să proiecteze studioul.

Jon plănuia să folosească pentru structură un material foarte uşor numit lignacit. Lignacitul – un compozit de rumeguş, nisip şi ciment – este, din punct de vedere acustic, mult mai puţin refractant decât cărămida, ceea ce însemna că îl puteam folosi ca finisaj pentru studio în locul bizarului amestec obişnuit de pin, paviment neregulat şi mochetă, care era decorul preferat pe atunci.

Intenţia noastră era să construim o cochilie ştiind foarte bine că orice imperfecţiuni acustice puteau fi reparate după aceea cu tampoane şi materiale moi. Am săpat parterul, ceea ce ne-a permis să turnăm o structură de bloc completă în interiorul clădirii deja existente. Această structură a studioului era aşezată pe tampoane izolante de cauciuc, fixate pe o placă de beton. Acest lucru era necesar pentru a preîntâmpina inevitabilele reclamaţii pentru

zgomot din partea vecinilor precum şi pentru a mai amortiza din huruitul camioanelor şi autobuzelor care circulau pe New North Road aflată în apropiere. Ca cele mai multe dintre studiourile de înregistrări, se părea că primim mai multe plângeri cu privire la persoane obosite şi agitate care ieşeau din clădire noaptea târziu, mai curând decât de la zgomotul ce venea din temniţele construite cu atâta grijă.

Voiam, de asemenea, să creăm un studio care să poată fi folosit de oricare dintre noi, pe cont propriu, fără un inginer sau operator de bandă expert prin apropiere care să ne ajute. Ceea ce însemna schiţarea unui sistem suficient de simplu încât artiştii care ne vizitau să fie capabili să localizeze priza pentru căşti fără să cheme un asistent care să le arate locul cu pricina. Asta a mers surprinzător de bine. Totul era clar etichetat, în termeni profani: pe priza pentru căşti scria „căşti” în locul codului indescifrabil care tindea să fie norma în marile studiouri comerciale.

Decizia noastră de a evita orice exces decorativ îi dădea locului un aer auster la modă. Părea să fie, de altfel, tendinţa noastră naturală – casa gardianului lui Pestalozzi pe care Roger, Jon Corpe şi cu mine o desenaserăm pentru un proiect pe când studiam arhitectura era atât de neatrăgătoare încât niciun om zdravăn la cap n-ar fi vrut să locuiască în ea. Se spune că Roger ar fi zis că „arată ca o închisoare de căcat” când a văzut pentru prima dată rezultatul final de la Britannia Row. „E corect, bănuiesc…” Nu exista lumină naturală şi, după câteva ore, locul putea să capete caracteristicile triste şi claustrofobice ale unui adăpost antiatomic – deşi, evident, mult mai stresant, mai ales în camera de control mică, extern de înghesuită şi cu un aranjament al scaunelor foarte incomod, de-a lungul peretelui din spate, probabil ca să descurajeze vizitatorii. Pe atunci, studioul însuşi era încă cea mai importantă zonă de activitate în procesul de înregistrare; mai recent, odată

cu posibilitatea de a conecta instrumentele digitale şi samplerele direct la pupitrul de mixaj, trupele tind să-şi petreacă cea mai mare parte din timp în camera de control, studiourile mari devenind desuete, iar camerele de control mari devenind obligatorii.

Construcţia a durat aproape tot anul 1975, dar, către sfârşitul anului, am fost în măsură să testăm echipamentul în două situaţii, dintre care una presupunea să lucrăm cu Robert Wyatt la câteva cântece ale lui Mike Mantler. Aveam un pupitru de mixaj şi un magnetofon cu 24 de canale de la compania americană MEI, care, deşi nu erau cele mai scumpe, erau profesionale. Aici am înregistrat *Animals* în 1976. Deşi studiourile aflate în proprietatea unor formaţii puteau fi un prilej de mare răsfăţ, Britannia Row reprezenta o perspectivă mai minimalistă sau, poate, mai zgârcită.

Brian Humphries se ocupa de partea inginerească. Deşi Brian lucrase la muzica noastră de film, la spectacolele noastre live şi la Wish *You Were Here*, lipsa opresivă de spaţiu de la Britannia Row, plus efectele vieţii de turneu păreau să-şi pună amprenta asupra lui pentru că începuse să dea semne de uzură pe măsură ce albumul progresa. Acest lucru era exacerbat de faptul că lui Brian nu i-a fost niciodată foarte clar că, într-o formaţie recunoscută pentru sensibilităţile ei de stânga, era mai înţelept să-şi ţină pentru el propriile păreri mai de dreapta, în special când puteau fi auzite de Roger. Dintr-un anumit motiv, pe toată durata lucrării, el a folosit o nenorocire de cârpă de praf, înfiorător de urâtă, ca să şteargă semnele de pe masa de mixaj; asta a devenit jucăria sa „antistres”. Mai târziu, după ce s-a terminat înregistrarea, Roger a înrămat-o şi i-a făcut-o cadou lui Brian.

O mare parte din materialul pentru Animals exista deja sub forma unor cântece pe care Roger le scrisese mai demult. „Dogs” fusese interpretat chiar înainte de albumul *Wish You Were Here*, în turneul din Marea Britanie în

toamna 1974, sub denumirea „Gotta Be Crazy”, iar elemente din „Sheep” apăruseră în acelaşi turneu ca „Raving and Drooling”. Muzica trecuse astfel printr-o perioadă de gestaţie de peste un an şi beneficiase de ceva ranforsări în faţa publicului, în turneu.

Către sfârşitul înregistrării, Roger crease două piese numite „Pigs On The Wing” pentru a deschide şi a închide albumul, menite să ofere formei de ansamblu a albumului o mai bună dinamică şi să consolideze partea sa „animalică”. Un efect colateral nedorit a fost că a deschis problema împărţirii redevenţelor obţinute din publicare (care se bazează pe numărul cântecelor, nu pe lungimea lor), întrucât îi dădea lui Roger două piese în plus şi însemna că piesa mai lungă „Dogs”, scrisă în colaborare cu David, nu se împărţea, ci era lăsată ca o singură piesă. Acesta era tipul de problemă care mai târziu se va dovedi controversată.

O istorie personală în condiţiile unui turneu iminent, discutaserăm despre nevoia de a extinde formaţia pe durata turneului şi de a folosi încă un chitarist care să interpreteze unele dintre piesele pe care David le mixa prin efectul de dublare în studio, iar Steve l-a invitat la o întâlnire pe un chitarist numit Snowy White. Snowy cântase cu Peter Green, fostul chitarist de la Fleetwood Mac, şi cu Cockney Rebel şi abia terminase un turneu în State cu Al Stewart în momentul în care a primit mesajul că Steve încercase să intre în contact cu el, după ce Snowy îi fusese recomandat lui Steve de Hilary Walker, care lucrase cu Kate Bush.

Snowy îşi aminteşte că a ajuns în camera de control într-un moment nefericit. În timp ce Brian era în pauză, Roger şi cu mine ne asumaserăm îndatoriri inginereşti şi şterseserăm cu succes soloul de chitară pe care David abia ce-l terminase. A fost pentru mine un moment perfect să recunosc preeminenţa lui Roger… Snowy a avut un interviu

sumar cu David („N-ai fi aici dacă n-ai şti să cânţi, nu-i aşa?”) şi apoi cu Roger („Dacă tot eşti aici, ai putea să şi cânţi ceva”), care i-a dat lui Snowy o parte dintr-un solo pe „Pigs On The Wing” – parte care a devenit redundantă în momentul în care melodia a fost împărţită în două pentru albumul final. Cu toate acestea, Snowy a avut consolarea că întreaga piesă – inclusiv soloul său – a apărut pe versiunea cu opt canale, fiind astfel apreciată de minoritatea selectă care a cumpărat-o. Snowy a apărut ulterior în turneul *Animals*, intrând în fiecare seară să deschidă spectacolul cu introul de bass la „Sheep”, derutându-i pe cei din primele rânduri care încercau să-şi dea seama care dintre cei patru Fab Floyd era personajul ăsta, pentru că nu existau programe sau anunţuri care să explice apariţia sa.

Îmi amintesc că mi-a plăcut mai mult să lucrez la albumul ăsta decât la *Wish You Were Here.* A existat o oarecare întoarcere la un angajament de grup, poate şi pentru că simţiserăm că Britannia Row era responsabilitatea noastră şi, astfel, eram mai implicaţi în a face un succes din munca de studio şi de înregistrare. Dat fiind că ne aparţinea, chiar puteam să petrecem în studio cât timp voiam, iar nenumăratele partide de snooker sau de biliard nu presupuneau niciun fel de costuri suplimentare.

În comparaţie cu unele dintre eforturile noastre precedente, *Animals* a fost, într-adevăr, un album foarte simplu. Părerea mea este că nu a avut o construcţie la fel de complexă ca *Dark Side* sau *Wish You Were Here*. După înregistrarea pieselor, mixarea părea un proces relativ nedureros – sau poate doar că reuşeam noi să o facem mai repede. Trebuie să spun că nu am niciun fel de amintiri foarte puternice despre sesiunile de înregistrare ca atare; au mai mult de-a face cu Britannia Row ca loc.

Unii critici au simţit că muzica de pe *Animals* era mai tare şi mai dură decât orice altceva făcuserăm. Existau diverse

motive pentru care să fi fost aşa. Exista, cu siguranţă, o atmosferă de lucru în studio. Noi n-am încurajat niciodată valuri de vizitatori la precedentele noastre sesiuni de înregistrări, dar la Britannia Row, lipsa de spaţiu însemna, realmente, că în carlingă nu era loc decât pentru echipaj.

Orice răspuns mai dur s-ar putea să fi fost o reacţie subconştientă la acuzaţiile de „rock de pe vremea dinozaurilor” care li se aduceau unor trupe ca Led Zeppelin, Emerson, Lake & Palmer şi nouă înşine. Eram pe deplin conştienţi de apariţia punkului – chiar şi cineva care nu asculta muzică nu putea să nu observe explozia lui Sex Pistols în lumina reflectoarelor mass-media. Iar în cazul în care am fi făcut-o, încuiaţi în buncărul nostru de la Britannia Row, Johnny Rotten se afişa drăguţ cu un tricou pe care scria mare „Urăsc Pink Floyd”.

Punk era poate şi o reacţie la decizia caselor de discuri de a se concentra, mai curând, asupra a ceea ce ei considerau a fi câştigători garantaţi decât să-şi asume riscuri cu nou-veniţii – pe când, în anii 1960, ar fi semnat cu oricine avea părul lung, chiar şi cu un câine ciobănesc. După aproape 30 de ani, acelaşi lucru este din nou adevărat. Dacă o casă de discuri plăteşte o sumă uriaşă pentru o trupă consacrată, există şanse să-şi recupereze investiţia; ei ar putea să cheltuiască aceeaşi sumă pe o duzină de formaţii şi să piardă tot. Din punct de vedere financiar este perfect inteligibil, dar asta nu încurajează talente noi. Unul dintre mesajele punkului a fost că se puteau face discuri şi cu 30 de lire şi ceva mărunţiş.

Deşi puteam să simpatizăm cu ideile astea, ne situam totuşi de cealaltă parte a baricadei în raport cu generaţia punk. „Desigur, nu vreţi ca lumea să fie populată doar de dinozauri”, am spus atunci, „dar este un lucru extrem de bun să-i ţii în viaţă pe unii dintre ei.”

Britannia Row nu reprezenta neapărat un Palat de lamă, însă mişcarea punk a fost momentul în care ne găseam la

capătul greşit al revoluţiei culturale, după cum fuseserăm foarte mult la capătul său corect în vremea undergroundului din 1966 şi 1967. Ciclul de zece ani se întorsese şi, fără îndoială, se va mai întoarce. Hipioţii extaziaţi de ieri sunt azi părinţi hărţuiţi şi stresaţi care bombănesc despre banalitatea lui *Pop Idol* şi versurile incomprehensibile de la *Top Of The Pops.* Se trezesc, inevitabil, transformându-se în părinţii lor – dar acum măcar sunt dureros de conştienţi de ironia sorţii...

La vreun an după lansarea lui *Animals,* am primit un telefon de la Peter Barnes, producătorul nostru. Dorea să ştie dacă mi-ar plăcea să produc un album pentru The Damned la Britannia Row. Nu cred că eu am fost prima alegere. Ei l-ar fi vrut, de fapt, pe Syd ca producător, ceea ce ar fi fost remarcabil, dar nerealizabil. Mie mi-a plăcut experienţa, probabil mai mult decât le-a plăcut lor. Din păcate, aveau pe-atunci o doză urâtă de diferenţe muzicale şi existau mesaje diferite cu privire la ceea ce voiau să realizeze.

Trupa includea un amestec ciudat de concepţii. Rat Scabies şi Captain Sensible erau de orientare punk, însă dintre cei doi, Captain era cel mai îngrijorător. Deşi Rat ar fi putut să dea foc la ceva ca să se distreze, dintr-un impuls de moment, Captain ar fi petrecut ceva timp mai înainte, aranjând cu grijă materialele inflamabile. Dave Vanian era un goth devotat, în timp ce Brian James era cel care părea că vrea să ducă formaţia către noi zone muzicale. Captain nu era de acord cu această schimbare de filosofie. Sugestia unei anumite linii de bass folosind un glissando a fost respinsă din capul locului, iar ideea de a face mai mult de două repetiţii era văzută ca o erezie. Am terminat albumul şi l-am mixat într-un interval de timp care lui Pink Floyd nu i-ar fi ajuns decât pentru a instala microfoanele.

Nick Griffiths, un fost inginer de sunet la BBC, care ni s-a alăturat chiar la sfârşitul înregistrărilor pentru *Animals*, a

înregistrat aceste sesiuni. Nick îşi aminteşte că unul din echipa tehnică de la Damned se apucase să scrie pe toţi pereţii ăia scumpi de lignacit. Singura soluţie era să se chinuiască să şteargă graffitti cu pricina. Până şi trupa era jenată şi, cu toate că imaginea lui Rat Scabies şi Captain Sensible purtând mănuşi de cauciuc nu este credibilă, în mod sigur ei sunt cei care au dat ordine ca mâzgăliturile să fie bine frecate.

În decembrie 1976, înregistrarea şi mixarea lui *Animals* s-au terminat şi a început lucrul la coperta albumului. Hipgnosis ne prezentase trei idei şi niciuna dintre ele nu ne-a plăcut. Astfel, coperta s-a născut dintr-o idee a lui Roger, executată de Storm, centrată pe Battersea Power Station, o viziune ciudată a viitorului pe malurile Tamisei, care urma să se închidă. Terminată iniţial pe la începutul anilor 1930 şi proiectată de Sir Giles Gilbert Scott – designerul celebrelor cabine telefonice britanice roşii, astăzi şi ele depăşite –, clădirea consta, de fapt, din două centrale legate între ele; cea de-a doua, construită în 1953, era cea care se profila pe cerul Londrei cu cele patru coşuri ale sale ca nişte turnuri. Pe atunci, Roger locuia pe Broxash Road, lângă Clapham Common, aşa că zilnic străbătea Londra ca să ajungă la studiourile din Islington, un traseu care trecea pe lângă coşurile centralei electrice care se profilau în zare şi care i-au inspirat ideea pentru copertă.

Andrew Saunders – ajutat de Jeffrey Shaw – a creat macheta unui porc gonflabil şi apoi obiectul real a fost construit pentru noi de o companie germană. Ballon Fabrick învăţaseră meserie construind zepelinurile originale, dar, printr-o frumoasă transformare a săbiilor în pluguri, ne-au făcut ulterior o serie de materiale gonflabile. Am ajuns pe la începutul lui decembrie la centrala electrică scoasă din funcţiune cu un uriaş balon porcin (care dintr-un motiv oarecare a fost cunoscut sub numele de „Algie”) – lung de vreo zece metri, plin de heliu şi foarte fioros – legat zdravăn

de un ţăruş. Ca o precauţie suplimentară, aveam un puşcaş pregătit în caz că Algie o lua la fugă.

Sesiunea de fotografii a fost programată pe 2 decembrie, dar vremea era câinoasă; am avut şi nişte probleme cu echipamentul, aşa că am decis să ne întoarcem a doua zi Din păcate, deşi vremea se îmbunătăţise încă de dimineaţă, puşcaşul nu sosise şi nu era pe poziţie în momentul lansării. Însă, brusc, s-a iscat o pală de vânt, parâma de oţel a pocnit şi Algie şi-a luat zborul, ridicându-se spre ceruri la aproape 600 de metri într-un minut – mult prea repede ca să poată fi interceptat de elicopterul de vânătoare al poliţiei. Nu era o cascadă deliberată şi eram foarte conştienţi că, dincolo de pierderea unui echipament scump, puteam provoca un mare dezastru aviatic. Au fost chemaţi avocaţi, au fost trasate planuri de urgenţă şi au fost nominalizaţi ţapii ispăşitori.

Una dintre amintirile mele preferate legate de tot incidentul este întâlnirea care îl implica pe avocatul nostru, Bernard Sheridan, la care Linda Stanbury – pe atunci agentul nostru de presă –, îndoctrinată în mentalitatea hârţogăriei necesare pentru turnee şi tot auzind ştirile că porcul se îndrepta spre Germania, a gemut: „Dar nu are carnet...” (Birocraţia turneelor era înspăimântătoare. Nenumărate liste de echipament, formulare în trei exemplare de fiecare dată când camioanele erau încărcate. Echipa nu putea să facă nicio şmecherie ca să evite asta. La orice punct de frontieră, controlul vamal putea decide într-o clipită să verifice totul. Lucrul supărător era că nici vama nu părea să ştie cum trebuia procedat cu formularele. Odată, am avut o altercaţie cu autorităţile când vameşii belgieni au rupt partea care nu trebuia a unui formular sau au ştampilat secţiunea greşită dintr-un carnet, şi ne-au trebuit trei ani ca să convingem autorităţile belgiene că nu vânduserăm pe piaţa neagră trei camioane cu remorcă pline de echipament... încurajarea liberei circulaţii în

Uniunea Europeană a adus măcar un avantaj).

Din fericire, porcul a coborât de bunăvoie şi a fost recuperat de un fermier din Kent fără să fi suferit vreo stricăciune. A existat o poveste despre un pilot de avion care ar fi văzut porcul rătăcitor pe când se pregătea să aterizeze la Heathrow, dar s-a temut să raporteze acest caz pentru că turnul de control ar fi crezut că era beat. Din păcate, cred că povestea e apocrifă. Adevărul îngrozitor este că imaginea porcului a fost adăugată pe coperta finală mai târziu, pentru că fotografia cea mai bună a centralei electrice, cu un cer noros şi deprimant, fusese făcută mai înainte, într-o zi friguroasă, când Algie era absent.

O serie de porci gonflabili aveau să devină obişnuiţi ai turneelor. La câteva dintre spectacolele în aer liber, unul plutea pe deasupra audienţei înainte de a fi manevrat astfel încât să dispară în spatele scenei. Mai târziu, în locul lui se ridica un văr identic, dar mai ieftin, umplut cu heliu şi cu stomac de propan, şi făcea o explozie uriaşă care, pe scara hollywoodiană a efectelor distrugătoare, se situa în apropiere de *Die Hard.* La un concert, propanul a fost înlocuit, experimental, cu un amestec de oxigen şi acetilenă, producând o asemenea explozie, încât lui Mark Fisher îi mai ţiuie încă urechile, nu de la zgomot, ci de la muştruluiala pe care a primit-o de la Steve O’Rourke.

Aveam şi nişte artificii care, în momentul când explodau, împrăştiau nişte paraşute în formă de oaie care pluteau apoi uşor în jos. Compania care ni le făcuse rafinase tehnica asta pentru un şeic saudit a cărui fotografie fusese lansată în acelaşi mod cu ocazia zilelor sale de naştere – această companie ne-a spus că ei moşteniseră afacerea când, la venirea pe tron a şeicului, predecesorii lor folosiseră greşit o fotografie a vărului său, care tocmai fusese înlăturat…

Turneul *Animals* a fost primul nostru turneu „branduit”. Înainte, materiale de pe un nou album fuseseră, fireşte, incluse în orice concert din turneu, dar aceasta era prima

dată când ştiam clar că plecam la drum special ca să promovăm un anumit album. Turneul a început la Westfalenhalle din Dortmund, pe 23 ianuarie 1977, şi după Europa, în februarie, şi Marea Britanie, în martie, am plecat în State pentru trei săptămâni în aprilie şi mai, şi apoi încă trei săptămâni în iunie şi iulie.

Subestimaserăm entuziasmul promoterilor noştri pentru motivul porcului. La San Francisco, Bill Graham organizase în spatele scenei un ţarc plin de animale, dar niciunul dintre ele nu părea foarte fericit să fie acolo.

Soţia lui David, Ginger, pe care o cunoscuse cu doi ani înainte într-unul dintre turneele noastre americane, era o vegetariană convinsă şi o iubitoare de animale şi a fost îngrozită. A sărit în ţarc, a cerut eliberarea lor şi a refuzat să plece până când nu s-au făcut jurăminte legate de bunăstarea lor viitoare.

Marcel Avram, de multă vreme promotorul nostru german, ne-a făcut cadou, la Munchen, un purcel. Încă odată, trebuia găsită o casă pentru noul-sosit şi, cu diferiţi germani aparent flămânzi care priveau cu lăcomie purcelul, managerul turneului, Warwick McCredie, a fost însărcinat să-l ducă înapoi la hotel pe timpul nopţii. Locuiam la un hotel Hilton foarte şmecher, aproape de locul concertului, însă Warwick a reuşit să intre cu purcelul fără să fie detectat. Adevărata problemă era că apartamentul lui Warwick avea pereţi cu oglinzi şi porcul tot vedea mii de alţi porci holbându-se la el. Warwick nu a fost atent la aspectul ăsta. În timpul nopţii, purcelul a spart majoritatea oglinzilor din partea de jos şi a umplut de excremente peste tot. În dimineaţa următoare, l-am văzut pe Steve cum pleca de la recepţie, în timp ce noi ne căraserăm în mare viteză după ce am văzut grozăvia. Nu cred că aş fi vreodată capabil să-l întreb ce s-a discutat acolo.

Stadioanele mai mari pe care cântam acum au adus cu sine o serie de probleme noi. În sălile mai mici, publicului îi

este permisă intrarea chiar înainte de începerea spectacolului, dar pe un stadion de baseball numărul foarte mare de spectatori şi cerinţele legate de parcare înseamnă că stadionul trebuie să se deschidă cu trei sau patru ore înainte de începere. Dimensiunea tot mai mare a amplasamentelor presupune, totodată, şi nivele mai înalte de pregătire fizică, ca să nu mai vorbim de abilităţi de alpinist, din partea echipei tehnice. Aveam acum o echipă cunoscută ca „escadrila quadro”, SAS-ul cărăuşilor, care aveau sarcina de a căra boxele noastre quadro în cele mai îndepărtate şi mai înalte colţuri ale stadioanelor şi sălilor.

Rareori am folosit o trupă de deschidere în turneu. Există câteva motive pentru asta. La început, exista un anumit element de concurenţă între trupele care apăreau pe afiş – şi primele acte aspirau să surclaseze actul principal, „să-i zboare de pe scenă”. Mai târziu, era mai mult o chestiune legată de faptul că orice trupă de deschidere ar fi distrus pur şi simplu atmosfera pe care încercam să o creăm, supraentuziasmând, plictisind sau alienând publicul nostru. Cât privea spectacolele de pe stadioane, să nu ai o trupă de deschidere însemna că publicul ajungea să vadă evenimentul principal la începutul serii, în jur de ora opt, în loc să stea pentru concertele altor două sau trei trupe. Chiar şi aşa, fără prea mare lucru care să o distreze, înţepenită fie sub un soare arzător, fie în ploaia care cădea, mulţimea putea deveni neliniştită. Existau întotdeauna câţiva care aveau tendinţa să se îndoape cu alcool sau droguri – şi apoi se prăbuşeau repede când formaţia urca pe scenă. Uneori putea fi amuzant pentru că încercam să ochim persoane din public moţăind sau total aflate în comă.

Deveneam tot mai conştienţi de problemele legate de controlul, securitatea şi siguranţa publicului. Cu 80.000 de oameni care beau pe rupte, este ca şi cum ai fi ales primar al unui orăşel pentru o seară, cu toate responsabilităţile care decurg de aici, inclusiv accidente de maşină,

furtişaguri, copii care se nasc... Există chiar şi ceva muzică live – dacă eşti norocos. Deprindeam realităţile vieţii de turneu, inclusiv înţelegerea faptului că, deşi poţi fi capabil să relaţionezi cu primele 30 de rânduri de oameni, este extrem de dificil să captezi şi să menţii atenţia rândurilor invizibile din spate.

Spectacolele din acest turneu au variat în ceea ce priveşte calitatea. Deşi mai improvizam un pic, improvizaţia era limitată – nefiind, în sine, problema principală. Lipsa unei calităţi constante era cauzată de alte motive. Acestea erau turnee scurte şi noi nu petreceam suficient timp repetând aspecte-cheie ale spectacolului precum trecerea de la un număr la altul sau sincronizarea cu filmele proiectate. Şi îmi amintesc şi că o parte a regiei de scenă era la fel de haotică precum muzica, întrucât nu am alocat niciodată suficient de mult timp pentru repetiţiile pe scenă. De asemenea, am subestimat întotdeauna factorul vreme. Vântul şi ploaia erau ameninţări permanente şi amândouă puteau să afecteze foarte grav nivelul şi calitatea sunetului nostru, care toate influenţau concentrarea noastră şi starea de spirit a publicului.

Cu toate acestea, în turneul *Animals,* a fost elaborată o caracteristică a aşezării scenei pentru inevitabilul atac al vremii proaste pe stadioane în aer liber: un set de umbrele mecanice. Acestea puteau fi ridicate de sub scenă şi apoi deschise şi, cu toate că motoarele care le acţionau s-au dovedit nefiabile, arătau fantastic ţâşnind din scenă şi apoi deschizându-se ca nişte flori. Pe măsură ce am progresat, folosind din ce în ce mai mult echipament suspendat de grinzi, asemenea dispozitive au devenit perimate, dar, la acest turneu, puteam încă să ne bazăm pe faptul că publicul era surprins de transformarea bruscă a scenei într-un trotuar de cafenea Continental. Am mai încercat o dată umbrele individuale similare la turneul *Division Bell,* dar David, într-un acces de furie, a dat cu a lui de pământ şi ne-

a spus după aceea că s-a simţit ca un prostănac stând sub un palmier de plastic care picura, iar Rick aproape că s-a asfixiat din cauza fumului care rămânea înăuntrul unui acvariu întors cu gura-n jos pe care, ca deştepţii, îl creaserăm special pentru el.

O particularitate întotdeauna de efect în spectacole era folosirea unor nacele la fiecare capăt al scenei – o idee lansată de Arthur Max. Acestea sunt un fel de lifturi hidraulice folosite pentru a schimba becurile la stâlpii de iluminat de pe stradă, dar, în loc de o simplă macara, fiecare unitate avea montat pe ea un proiector manevrat de un operator îmbrăcat în negru, ghemuit în spatele lui. Adăugându-le balize rotative, nacelele făceau o mare impresie în deschiderea oricărui spectacol, ridicându-se încet de sub nivelul scenei. Luminile putea fi şi ele coborâte alarmant de aproape de formaţie, suficient încât să-i pârlească părul chitaristului principal cel puţin o dată.

În ciuda amplasamentelor mai mari şi a accesoriilor tot mai numeroase de pe scenă, numărul membrilor din echipa tehnică folosită în turneele din ultimii doi ani rămăsese cam acelaşi. Continuam să trimitem după burgeri (cateringul de turneu nu era încă o ştiinţă exactă) sau mâneam ceea ce decidea promoterul să ne ofere – de obicei, burgeri sau un platou uriaş cu mezeluri în 1977, nu existau niciun fel de amenajări de birou la locaţii. Majoritatea problemelor birocratice şi a aspectelor legale, tehnice şi financiare în continuă creştere se discutau în camerele de hotel ale lui Steve, Robbie şi Graeme Fleming şi cea mai mare parte a hârţogăriei trebuia să intre în servietele de aluminiu destul de mici ce deveniseră simbolul eleganţei pentru eşaloanele superioare ale echipei tehnice.

Muzicienii au înţeles că marile turnee pot fi, de asemenea, mult mai singuratice – îţi descopereau corpul prăbuşit în camera de hotel doar atunci când nu apăreai la autobuz, două zile mai târziu. Şi este mai uşor să devii

izolat de restul formaţiei. Pe când călătoream toţi într-un microbuz, încercam pur şi simplu să nu ne certăm în fiecare zi pentru că altfel ne-ar fi fost imposibil să continuăm. Dar, în turneele mai mari, există tendinţa ca oamenii să se împartă în fel de fel de bisericuţe.

Odată cu schimbarea de statut, de la club la stadion, promoterii locali – într-un spirit de bunăvoinţă şi cu speranţa că vei rămâne cu organizaţia lor – îţi propun întotdeauna activităţi care merg de la navigaţie, curse de carting şi bărci de mare viteză până la o excursie la Disneyland sau o vizită la piaţa locală de peşte, a doua zi, la cinci dimineaţa. Adesea, noaptea târziu, una dintre destinaţiile astea va fi sugerată ca o excursie pentru ziua următoare. Toată lumea este de acord, entuziasmată de şampanie şi gustări, şi se fac aranjamente – dar, de obicei, cum se face dimineaţă, propunerea nu mai este atrăgătoare. Astfel că o flotilă de limuzine ajunge la intrarea hotelului unde, în loc de 40 de persoane care promiseseră că vin, găseşte pregătiţi de plecare doar trei membri obosiţi şi stânjeniţi ai echipei de turneu.

Dacă ieşi în oraş *en masse*, fără un promoter sau un director executiv la îndemână care să preia nota de plată, o ieşire care presupune băutură se poate transforma uşor într-o experienţă financiară teribilă pentru că participanţii mai experimentaţi se scuză şi o şterg devreme, lăsând victima ghinionistă cu nota de plată în braţe şi foarte hotărâtă să nu mai socializeze niciodată, şi, în mod sigur, nu în barul unui hotel foarte scump.

Sfârşitul turneului *Animals* a marcat un alt punct slab. David spune acum că aceasta a fost o perioadă în care simţea că totul se putea termina pentru Pink Floyd. Părerea lui este că obţinuserăm şi menţinuserăm succesul pe care ni-l doriserăm de la început ca o formaţie şi, prin urmare, ne era greu să vedem ce am fi putut face mai mult.

Ne-am întors în Marea Britanie ca să aflăm că etajul de

sus al Britannia Row începuse să se umple de contabili pentru că problemele de afaceri deveneau tot mai prezente în vieţile noastre. De-acum apăream toţi la întâlniri de afaceri, cu serviete şi aproape sigur îmbrăcaţi în haine de blană – din blana unor animale pe cale de dispariţie. Se poate ca asta să ne fi făcut să ne simţim ca nişte oameni de afaceri şi, în mod sigur, dădeam impresia că puteam lăsa la o parte, pentru totdeauna, următorul album din cauza veniturilor pe care le încasam. Suna aşa de uşor: vorbeai un pic, luai prânzul şi îţi dublai banii.

Una dintre marile calităţi ale bărbaţilor în costume albe, precum doctorii, sau în dungi este un comportament frumos faţă de bolnavi, respectiv faţă de angajaţi. Noel Redding, basistul de la Jimi Hendrix Experience, s-a simţit întotdeauna extrem de deranjat de ciudăţeniile contractuale ale industriei muzicale şi avea un citat la îndemână pentru oricine voia să intre în lumea afacerilor cu muzică şi îi cerea sfatul: „Studiază dreptul. Cumpără-ţi un pistol…”

Ar fi trebuit să luăm aminte la asta. După succesul lui *Dark Side,* am fost seduşi de ideea intrării într-un parteneriat cu o companie de consilieri financiari numită Norton Warburg. În 1977–1978, veniturile din *Dark Side* şi Wish *You Were Here* curgeau şi impozitul în Marea Britanie pentru cei cu venituri mari era de 83% şi de 98% pe profitul investit. Norton Warburg ne-a convins să intrăm într-o schemă care ar fi redus taxele; „capital de risc” era cuvântul de ordine şi propunerea era să ne transformăm într-o companie cu scop lucrativ investind banii lui Pink Floyd în diferite activităţi. Dezavantajul era că, şi dacă s-ar fi dovedit a fi de succes, am fi trebuit să scăpăm de ele pentru a evita să atragem atenţia bărbaţilor (şi a femeilor) de la fisc făcând profit exagerat, întrucât aşa era construită afacerea.

Ca atare, era puţin probabil să ne intereseze întrucât

multe dintre ideile astea de afaceri erau atât de găunoase încât niciun bancher cu mintea întreagă nu le-ar fi luat vreodată în serios. În perioada asta eram implicaţi în afaceri cu bărci din fibră de sticlă, pizzerii şi un restaurant pe o barjă plutitoare. A existat şi o afacere cu un hotel (eşuat) ce s-a transformat în manufactură de caramel, o companie de încălţăminte pentru copii, Memoquiz (un precursor al Game Boy), o afacere cu închirieri auto şi o firmă de skateboarding numită Benji Boards. Într-un caz, am fost surprinşi când o companie care ne spusese că fusese neoficial autorizată de Rolls-Royce să se ocupe de maşini second-hand, părea să aibă o serie de probleme de livrare: maşinile fie nu au venit, fie – dacă au venit – erau mai proaste decât Bentley-ul în care văzuserăm moartea cu ochii în turneul lui Jimi Hendrix din 1967. Ulterior, doi dintre directorii acestei companii s-au aflat un interval de timp la discreţia Maiestăţii Sale.

Cu toate astea, nu aveam timp să verificăm toate aceste lucruri, pentru că energiile şi gândurile noastre s-au îndreptat către producerea unui album care să vină după Animals – şi aveam nevoie de material nou.

Ne confruntam cu o anumită problemă. Doi dintre compozitorii potenţiali ai formaţiei, şi anume David şi Rick, lucrau la proiecte solo şi, prin urmare, nu aveau decât foarte puţin material suplimentar pe care să-l prezinte trupei.

Albumul solo al lui David, numit simplu *David Gilmour*, a fost lansat în mai 1978 – pe album lucrase din nou cu Willie Wilson, care fusese un membru al Joker Wild înainte ca David să ni se alăture în 1968. Rick lucrase, de asemenea, la propriul său album solo, *Wet Dream,* cu o formaţie care îl includea pe Snowy White la chitară. Eu lucrasem o scurtă perioadă cu Steve Hillage la producţia albumului său, Green, care învăţase meserie de la John Wood, inginerul de la prima noastră sesiune de înregistrare pentru „Arthur

Lane” la Sound Techniques Studios în ianuarie 1967.

Nu se pusese niciodată problema ca vreunul dintre membrii trupei să nu poată face un album solo, aşa cum s-ar fi putut întâmpla şi se întâmplase cu alte formaţii – relaţia dificilă dintre Mick Jagger şi Keith Richards, din anii 1980, era cauzată exact de o chestiune de genul acesta. Toţi ne făcuserăm propriile albume şi fuseserăm producători pentru alţi artişti şi acest lucru, în loc să se dovedească o sursă de tensiune şi gelozie, părea că, de fapt, ne oferise o supapă de siguranţă utilă.

Din fericire, Roger a rezolvat această lipsă de material, în timp ce noi toţi fuseserăm prinşi în alte părţi, el lucrase singur în studioul său de acasă. Demourile lui Roger variau foarte tare în privinţa calităţii. Unele erau atât de bune încât n-am putut niciodată să le îmbunătăţim în studio şi ne-am întors la varianta originală. Altele nu erau decât schiţe grosiere, supramodulate şi distorsionate. Roger nu prea accepta asta pretinzând că toate erau de calitate excelentă şi ameninţa că mi le cântă pe toate, încă o dată, ca să dovedească acest lucru – motiv pentru care am acceptat cu graţie punctul său de vedere.

9.

Scriind pe perete

Evenimentul care a inspirat *The Wall* a avut loc la un spectacol pe Stadionul Olimpic din Montreal în timpul turneului *Animals* din 1977. Acesta era un stadion gigantic, străjuit de un turn futuristic, care fusese construit pentru Jocurile Olimpice cu un an înainte. Tumul ajungea la înălţimi enorme şi, prin însăşi mărimea sa, amplasamentul nu contribuia la o atmosferă caldă şi prietenoasă cu fanii.

În primele rânduri din apropierea scenei, era un grup relativ mic, dar surescitat, care era, probabil, „sus” la capitolul chimicale, dar, în mod sigur, foarte jos la capitolul atenţie. Fiind chiar în faţă, puteam să-i auzim şi să ne dăm seama de starea de spirit a publicului. În pauza dintre două numere, acest grup făcea sugestii de cântece. Când lui Roger i-a căzut privirea pe un membru foarte gălăgios al găştii care striga „Cântă «Careful With That Axe», Roger”, şi-a pierdut răbdarea şi, până la urmă, l-a scuipat pe individ.

Acest lucru era mai mult decât neobişnuit, era ciudat. După plecarea lui Syd, Roger fusese mereu purtătorul de

cuvânt pe scenă şi se ocupase cu aplomb şi, adesea, cu unele observaţii amuzante, de prezentări, de întreruperile ce apăreau în timpul spectacolului când cedau proiectoarele sau provocate de fel de fel de agitatori. Incidentul nu făcea decât să sublinieze faptul că stabilirea oricărei legături cu publicul devenise tot mai dificilă.

Roger nu era singurul care se simţea deprimat din cauza spectacolului. În decursul anilor, elaboraserăm un bis final definitiv la care cântam un blues lent de douăsprezece măsuri în timp ce echipa tehnică scotea treptat tot echipamentul şi instrumentele de pe scenă, ieşind, tăcut, un singur muzician. De această dată, David a fost atât de supărat de atmosfera concertului încât nu a vrut nici măcar să participe la bis.

Deşi în acel moment incidentul cu scuipatul a fost enervant, a servit totuşi la a pune în mişcare rotiţele creative ale lui Roger care a elaborat planul unui spectacol bazat pe ideea unui public separat atât fizic, cât şi mental de idolii săi. Dacă incidentul de la Montreal a avut vreun impact care i-a schimbat viaţă amărâtului de fan scuipat de Roger, nu se ştie; este suficient să spunem că el nu a angajat niciodată un avocat şi nici nu a cerut dividende pentru inspiraţie creatoare.

The Wall, ca întreg, reprezintă o mare cantitate de material distribuit pe suporturi diferite: discul, concertele – dublate de material video şi efecte de scenă – şi un film. Aceasta fusese intenţia lui Roger încă de la început. El manifestase întotdeauna o dispoziţie pentru explorarea posibilităţilor multimedia, dar *The Wall* a dus lucrurile mult mai departe. Şi ca timp proiectul s-a întins foarte mult: perioada de lucru a durat, de fapt, de la jumătatea lui 1978, când Roger a creat versiunea iniţială, până în 1982, odată cu lansarea filmului.

Roger învăţase din experienţă că era esenţial să ştii când era momentul potrivit pentru a scoate în faţă o idee.

Cândva, în decursul anului 1978, a simţit clar că acel moment sosise şi s-a apucat de treabă în studioul de acasă. În momentul când ne-a arătat rezultatele muncii sale – îmi amintesc că am fost la el cel puţin o dată ca să le ascult, iar el a adus, de asemenea, benzile la Britannia Row –, avea, de fapt, schiţate două discuri, unul fiind *The Wall*, iar celălalt *The Pros And Cons of Hitch-hiking.*

Deşi mai târziu a trecut printr-o transformare enormă şi, de fapt, Roger a sfârşit prin a rescrie întreaga compoziţie muzicală în Franţa, demoul *Wall* conţinea suficientă claritate şi destule concepte – unele având doar un schelet, altele cu ceva mai multă carne pe ele – pentru ca noi toţi să înţelegem că acesta avea mult mai mult potenţial decât un simplu album. La fel, cu toţii ne-am simţit mai puţin inspiraţi de *The Pros and Cons Of Hitch-hiking;* se părea că era mai bine să-l lăsăm pe Roger să îl facă singur (ceea ce a şi făcut în 1984). Încă de pe-atunci era evident că *The Wall* era o nouă mare lucrare – şi cred că toţi ne puteam imagina interpretând-o. A fost, de asemenea, o uşurare imensă pentru noi să ni se ofere un asemenea concept complet chiar de la începutul procesului.

Pe una dintre piesele de pe demo pot fi auzit şi eu, înjurând la telefon. Roger avusese nevoie pentru ritm de un ton de telefon care suna şi, presupunând că eram plecat, m-a sunat pe numărul de acasă fără să se sinchisească să verifice dacă eram acolo sau nu. Am ridicat receptorul şi, la început, m-am gândit că era o glumă proastă deoarece părea că la celălalt capăt al firului fredona un nebun – de unde şi înjurăturile mele. Ceva mai târziu, s-a aflat că cel care cânta acolo fusese Roger. Între timp, amândoi am rămas confuzi o vreme.

Steve O’Rourke a ascultat şi el demourile: el a fost singurul capabil (şi suficient de cinstit) să-şi aducă aminte că a selectat *Pros And Cons* ca bucata sa muzicală favorită. Acest lucru ne-a permis să continuăm vechea şi buna

noastră tradiţie de a face mişto de gusturile muzicale ale managementului, dar, în apărarea lui Steve, trebuie amintit că demourile lui *The Wall* nu includeau încă niciunul dintre cântecele bine-cunoscute, precum „Run Like Hell” sau „Comfortably Numb”.

Nivelul contribuţiilor celorlalţi membri ai formaţiei avea să devină mărul discordiei. Poate că însuşi caracterul complet al demoului lui Roger nu le-a permis lui David şi Rick să contribuie mai mult. Dar, cu siguranţă, David a simţit mai târziu că aportul său muzical, mai ales la „Run Like Hell” şi „Comfortably Numb”, nu a fost suficient recunoscut. Însă acest vulcan potenţial al vrajbei viitoare era încă adormit în momentul în care am început să lucrăm la versiunile brute ale unora dintre cântecele pentru *The Wall*, la Britannia Row în toamna lui 1978.

Când a început lucrul, ne lipsea un inginer de sunet. Cred că am simţit că Brian Humphries era acum complet epuizat şi suferea de un caz extrem de suprasaturaţie de Floyd Alan Parsons era acum The Alan Parsons Project şi Nick Griffiths era considerat încă o cantitate relativ necunoscută, aşa că am început să căutăm şi să întrebăm în jur de un inginer tânăr, dar talentat, cu experienţă, şi care putea să aducă o abordare diferită a sunetului nostru. În cele din urmă, Alan l-a recomandat pe James Guthrie care produsese şi lucrase ca inginer cu o serie de formaţii inclusiv Heatwave, The Movies şi Judas Priest, precum şi cu o trupă numită Runner. Palmaresul lui James, în special o tuşă sonoră scânteietoare, identificabilă instantaneu, pe care o adusese în munca sa cu Runner, sugera că el putea să adauge şi muncii noastre un aer proaspăt, mai viu. Steve O’Rourke l-a rugat pe James să vină în biroul său. James nu ştia mare lucru despre formaţia pe care o manageria Steve sau despre ce voia să discute. El spune că Steve avea două proiecte pe care voia să le discute. Unul era Tom Robinson, celălalt Pink Floyd. „Mi-am ridicat calm falca de pe jos, m-

am adunat şi am dat din cap cu profesionalism, dar inima mea o luase razna. Steve mi-a spus că trupa ascultase ceva din ce am lucrat şi că era interesată să mă cunoască. A subliniat că asta avea să fie o coproducţie. M-am gândit: «Tipii ăştia au fost propriii lor producători încă de pe vremea când eu eram la şcoală. Nu am nicio problemă cu asta»”. James s-a întâlnit cu Roger pe care şi-l aminteşte ca fiind „amabil şi serios, analizându-mi atent fiecare cuvânt şi gest”. Au discutat despre conceptul lui Roger pentru *The Wall* şi lui James i-a fost trimisă o copie a demoului.

Infinit de răbdătorul James a fost o contrapondere a extrem de energicului şi adesea irascibilului Bob Ezrin. Deşi produseserăm singuri *Dark Side* şi *Wish You Were Here*, Roger decisese să-l transfere pe Bob ca coproducător şi colaborator. Bob era un producător reputat care lucrase la câteva albume ale lui Alice Cooper şi la albumul *Berlin* al lui Lou Reed. L-am cunoscut prin intermediul lui Carolyne, cea de-a doua soţie a lui Roger, care lucrase cu el şi care, de fapt, îl luase la spectacolul din Hamilton, Ontario, unde aruncasem în aer tabela de scor.

Tot atunci, Bob adusese cu el şi un prieten care era psihanalist şi, totodată, fan al trupei. După ce l-a văzut pe Roger cum s-a tăiat la picior după spectacol, prefăcându-se că se luptă cu Steve, psihanalistul a sugerat că ar putea fi o idee bună dacă el s-ar alătura turneului ca un membru permanent al echipei tehnice... James Guthrie a remarcat, cu înţelepciune, că, odată ce fusese socotit demn de încredere, era ca şi cum a fost acceptat într-o familie, „deşi o familie foarte disfuncţională”, după cum îşi aminteşte că am zis eu odată.

Bob îşi aduce aminte foarte bine prima sa vizită la Britannia Row, ca să ne cunoaştem. Pentru că nu ne-am gândit să trimitem o maşină care să-l ia de la aeroport, i-am spus să închirieze una şi să-şi croiască drum prin tot centrul Londrei şi a întârziat. Când a găsit până la urmă locul,

prima persoană pe care a întâlnit-o a fost un Brian Humphries buimăcit şi tras la faţă, coborând pe scări. Brian arăta groaznic; l-a văzut pe Bob şi i-a spus: *„Ei* mi-au făcut asta…” Când Bob a intrat în camera în care eram noi, a fost întâmpinat de imaginea lui Robert care-i arăta ostentativ ceasul. Bob susţine că mai târziu l-a luat pe Roger deoparte şi i-a zis: „Am deja un tată; să nu îmi mai faci vreodată chestia asta în public”. Steve O’Rourke a venit ca să găsească o atmosferă puţin tensionată, o întreagă conferinţă de producători şi pe Bob ameninţând că se retrage. Am luat-o cu binişorul şi Bob s-a calmat.

Când ne-am apucat să înregistrăm, am început să căutăm ambianţe noi. Încercam să obţinem ceva precum sunetul unei săli live, înregistrând unele dintre tobe într-un spaţiu deschis, foarte mare, de la ultimul etaj al Britannia Row, camera cu acoperiş de sticlă şi cu podele de lemn ce găzduia preţioasa tablă de biliard a lui Roger, întrucât camera era total lipsită de izolaţie fonică sau de amortizare de zgomot, s-ar putea ca ceilalţi ocupanţi ai clădirii să nu fi apreciat deloc experienţa. Nu numai că nu puteau auzi nimic altceva decât bateria, fără nicio melodie de acompaniament şi în afara oricărui context muzical, dar, odată ce tobele începeau, nu aveau nicio idee despre cât de mult va dura vacarmul ăsta diabolic.

Mai mult, spre deosebire de repetiţiile anterioare, noi eram proprietarii clădirii şi, ca atare, nu eram receptivi la plângeri, precum tipul de la Continental Hyatt House din Los Angeles (cunoscută drept „Continental Riot House”), care, după ce vecinii i-au cerut să înceteze cu zgomotul, s-a trezit cu trei bărbaţi ce încercau să-i spargă uşa ca să-l omoare. Un telefon la recepţie primise un răspuns destul de inutil cum că „Acest hotel oferă servicii pentru industria muzicală. Nu acceptăm reclamaţii”.

Pentru prima dată, sunetul bateriei pe *The Wall* a fost păstrat intact pe toată durata procesului de înregistrare.

Tobele şi basul au fost iniţial înregistrate pe un magnetofon analog cu 16 canale şi mixate pe două canale pe un magnetofon de 24 de piste pentru efecte de overdub, păstrând înregistrarea originală pentru mixajul final. Acest lucru ne-a permis să evităm degradarea inevitabilă ce apare atunci când benzile sunt derulate în permanenţă pentru adăugarea altor instrumente şi voci.

Cu toate acestea, deşi Britannia Row fusese adecvată pentru înregistrarea albumului *Animals*, devenise de acum clar că nu era la înălţimea sarcinii pentru *The Wall.* Instalaserăm deja o mare cantitate de echipament de schimb. Acest lucru se datora în primul rând lui Bob şi James care voiau să-l aducă la nivelul propriilor lor standarde înalte şi se părea că oricine venea să lucreze la partea de producţie îşi aducea şi propria piesă preferată de echipament. Am avut curând un nou Stephens cu 24 de canale, iar monitoarele existente au fost şi ele rapid înlocuite.

După toată această muncă şi redefinire, a trebuit să ridicăm tabăra şi să ne schimbăm oricum locul de înregistrare, fiind depăşiţi de o serie de evenimente externe. Era perioada în care afacerile noastre din afara formaţiei au explodat. Am angajat un consilier financiar în persoana lui Norman Lawrence pentru a administra studiourile Britannia Row, la sugestia lui Norton Warburg, compania care se ocupa de investiţiile noastre. Deşi era în mod oficial omul lui Norton Warburg, Norman a observat că era ceva foarte greşit în tot aranjamentul şi a început să facă investigaţii.

S-a dovedit că Norton Warburg sifonase fonduri de la compania lor de investiţii, aparent o construcţie cu ştaif, pentru a garanta partea dezastruoasă a capitalului de risc, toate acele skateboarduri, pizzerii şi maşini dubioase. În cele din urmă, Andrew Warburg, fondatorul companiei a fugit în Spania, întorcându-se în Anglia în 1982, unde a fost

arestat, condamnat şi a luat trei ani. Foarte mulţi oameni şi-au pierdut banii. Pentru că Norton Warburg fusese certificată de organizaţii cu bună reputaţie, ca American Express şi Bank of England, îşi depuseseră la ei toate economiile lor de o viaţă sau pensiile. Văduvele şi pensionarii nu mai aveau nicio şansă să revină la muncă. Noi măcar eram norocoşi că puteam să ne apucăm din nou de treabă.

Toate aceste probleme financiare nu prea aveau de-a face cu muzica noastră. Dar implicaţiile lor au avut un impact semnificativ asupra deciziilor pe care a trebuit să le luăm cu privire la următorul nostru album. Am descoperit că, împreună, pierduserăm în jur de un milion de lire. Pierderile în companiile de capital de risc erau înspăimântător de mari şi, întrucât noi investiserăm fonduri înainte de impozitare – pentru că, de fapt, în asta consta toată şmecheria –, aveam acum de plătit un impozit uriaş, care, după părerea experţilor noştri financiari, se situa undeva între cinci şi douăsprezece milioane de lire.

Problema era agravată de faptul că, în loc să avem o singură companie de capital de risc, deciseserăm ca fiecare dintre noi să aibă propria companie. Ramificaţiile acestei decizii măreau, de cel puţin patru ori, implicaţiile fiscale. Ni s-a sugerat că am putea deveni nonrezidenţi în Marea Britanie timp de un an aşa încât să putem câştiga ceva bani şi să ne refacem vistieria pipernicită şi să le dăm ceva timp contabililor şi specialiştilor noştri fiscalitate să mai salveze ceva din naufragiu. Întreaga experienţă ne-a întristat enorm. Ne mândriserăm întotdeauna că suntem suficient de deştepţi încât să nu ajungem în astfel de situaţii. Ne consideram oameni educaţi, din clasa de mijloc, care puteau controla totul. Am greşit în mod absolut.

Răspunsul era exilul. Dovedind o iuţeală pe care ar fi admirat-o până şi Jefuitorii Marelui Tren, în două sau trei săptămâni ne-am făcut bagajele şi duşi am fost. Părea, de

departe, cea mai bună opţiune. Reglementările de rezidenţă fiscală însemnau că trebuia să părăsim Marea Britanie înainte de 6 aprilie 1979 şi să nu ne întoarcem, nici măcar pentru cea mai scurtă vizită cu putinţă, până pe 5 aprilie, anul următor. Această opţiune a exilului a fost, de fapt, îmbrăţişată cu entuziasm de o serie de trupe rock care îi erau recunoscătoare guvernului pentru că profitau de aparenta sa generozitate. În cazul nostru, era pur şi simplu esenţială. În turneele ulterioare, am putut să profităm de o lege care implica şederea în străinătate pentru cel puţin 365 de zile, dar care permitea câteva vizite (iniţial o stratagemă introdusă de guvernul laburist în anii 1970 pentru a încuraja exporturile şi de care să beneficieze petroliştii ce lucrau Orientul Mijlociu).

Nu doar perspectiva a unui an de venituri neimpozitate pentru a ne plăti datoriile, ci şi oportunitatea unui nou început pentru muzica noastră, fără bătaia de cap cu avocaţii şi contabilii, erau irezistibile. În orice caz, Bob a simţit că viaţa confortabilă de familie de care ne bucuram cu toţii în Marea Britanie era un alt factor de încetinire a procesului de creaţie a unui opus foarte hard-rock. Aproape că ne-am bucurat de şansa de a pleca departe ca să scăpăm. Precum copiii obraznici care îşi abandonează în dezordine locul de joacă, am putut să lăsăm în urma noastră mizeria financiară pe care s-o cureţe profesioniştii.

O istorie personală în timp ce noi lucram în străinătate, consilierii noştri au revocat parteneriatul pe care îl aveam pentru turnee – un pas înapoi pentru idealurile lui Blackhill – şi au restructurat totul, negociind cu domnii şi doamnele de la Administraţia Fiscală. Nigel Eastaway îşi aminteşte că, la un moment dat, aveam 200 de conturi în executare, aşteptând un acord cu fiscul – o indicaţie despre amploarea problemei. Abia puteam să intrăm la Britannia Row din cauza rândurilor compacte de contabili – dar înţelegerea pe care au structurat-o abia a acoperit costurile acestora.

Steve O'Rourke şi Peter Barnes au negociat, de asemenea, un mare contract de publicare cu Chapell's care să ne aducă un venit suplimentar.

Studioul din Franţa în care începuserăm să lucrăm şi unde s-a desfăşurat cea mai mare parte din munca de pregătire pentru *The Wall* se numea Super Bear. Amândoi, Rick şi David, lucraseră acolo la proiecte solo cu un an înainte şi le plăcuse atmosfera. Era situat sus, în Alpii Maritimi, la aproximativ 30 de minute cu maşina de Nisa, la marginea unui sătuc, şi avea propriul său teren de tenis, piscină şi foarte mult spaţiu de relaxare, îmbinam înregistrările cu tenisul şi excursiile ocazionale la cluburile de noapte din Nisa – drumul lung până acolo descuraja călătoriile prea frecvente.

În vreme ce Rick şi cu mine stăteam chiar la Super Bear, Roger şi David închiriaseră vile în apropiere, între timp, Bob Ezrin se instalase la somptuosul hotel Negresco în Nisa. O invitaţie la cină cu Bob a fost ca şi cum am cinat cu casa regală. În restaurantul hotelului, Bob se tutuia cu şeful de sală, care era atât de topit după acesta de-i tremurau genunchii, cum se spune. După ce am savurat magnifica bucătărie de trei stele Michelin, ar fi trebuit să-i mulţumim călduros lui Bob pentru că el semnase generos nota de plată. Cuceriţi probabil de efectul vinurilor de colecţie propuse de somelier, abia la jumătatea drumului de întoarcere, printre dealuri, am realizat că, de fapt, cei care plătiseră nota eram noi.

Punctualitatea lui Bob era discutabilă, ca să nu spunem altfel, dar, în mod ciudat, întârzierea sa constantă – în fiecare zi el avea o scuză tot mai elaborată şi tot mai puţin credibilă – servea pentru a ne concentra energiile pe măsură ce devenea ţinta resentimentelor noastre ironice. Era super, de parcă am fi fost din nou în turneu.

Eu făcusem partea muzicală de baterie mai devreme, la Super Bear, aşa că mi-am petrecut cea mai mare parte a

timpului ca un observator interesat. Roger închinase o vilă mare, mai sus de Vence, şi m-am mutat acolo întrucât cazarea la studio, deşi minunată, era un amestec ciudat de internat cu Espresso Bongo. În fiecare zi, obişnuiam să conducem 65 de kilometri de la vilă până la studio, împreună, Roger şi cu mine, uzaserăm în unsprezece săptămâni două seturi de anvelope la Ferrari-ul meu Daytona.

Cu părţile de tobe terminate, mi s-a permis să mă duc la Le Mans. I-am încredinţat lui Roger spre păstrare (şi mi l-a dat înapoi) Rolexul meu de aur – un cadou de la EMI după zece ani de muncă nu foarte grea – şi, împreună cu Steve, am plecat ca băieţii în weekend. A fost, realmente, o mare aventură. Aceasta a fost prima mea experienţă reală la cursele de maşini şi nu pot decât să spun că m-am simţit ca pe altă lume. La începutul acelui an reuşisem să fac o scurtă sesiune de teste pe o Lola de doi litri pe care urma s-o conduc pentru Dorset Racing Team, dar nu ajunsesem niciodată la acel tip de curse de viteză realizabile pe pista în linie dreaptă, de opt kilometri, de la

Mulsanne, şi nici nu experimentasem cursele de noapte. Este excitant, ca să nu spun mai mult, să mergi cu aproape 320 de kilometri pe oră şi, deodată, să fii depăşit de un Porsche care prinde cu 65 de kilometri mai mult.

Faptul că unii dintre concurenţi erau campioni mondiali la maşini sport a îmbogăţit experienţa, iar standurile echivalau, în termeni de maşini sport, cu culisele de la Woodstock. Le Mans este o cursă extraordinară, una dintre ultimele oportunităţi pentru amatori să concureze cu băieţii mari şi chiar să aibă şansa să câştige. Lola a funcţionat impecabil şi singura mea sperietură adevărată a fost în calificări când am ridicat capul mult deasupra parbrizului. Siajul mi-a prins marginea căştii şi m-am gândit că era să-mi zboare capul. Din fericire, singura consecinţă a fost o durere de gât în următoarea săptămână. Noi nu numai că

am încheiat cursa – ceea ce poate fi socotită o realizare în sine –, dar am obţinut şi un loc doi la clasa noastră şi am câştigat puncte de participare. Ferrari-ul lui Steve a terminat cu câteva locuri mai în faţă. A fost, fără îndoială, cea mai bună formă de reîntinerire înainte de întoarcerea la Berre-les-Alpes.

Dacă eu fusesem lăsat în pace destul de uşor, Rick, în schimb, a avut o viaţă mult mai grea. La un moment dat, în vară, la scurtă vreme după Le Mans, Dick Asher de la Sony/CBS ne propusese un contract, oferindu-se să crească procentele pe care le-am câştiga dacă am putea oferi un album finalizat la timp pentru o lansare de sfârşit de an. Roger, după ce s-a consultat cu Bob, a făcut un calcul rapid şi un calendar al activităţilor şi a spus că acest lucru chiar ar fi posibil. S-a luat decizia de a folosi un alt studio aflat la vreo 80 de kilometri mai încolo, numit Miraval. Proprietate a pianistului de jazz Jacques Loussier, studioul era amplasat într-un *faux château.* Lăsând la o parte orice altceva, puteai să plonjezi de pe ziduri şi să înoţi în şanţul cu apă din jurul castelului.

Deşi toate studiourile îşi trâmbiţau caracteristicile unice, acest stabiliment trebuia să aibă cu una mai presus de nu ştiu câte jacuzzi. Înregistrarea se făcea în ambele studiouri, Bob pendulând între cele două stabilimente. Pe lângă faptul că trebuia să se ocupe de această despărţire fizică, Bob mai avea şi sarcina de a diminua un conflict ce apăruse între David şi Roger. Cu toate acestea, cumva a reuşit să facă faţă şi, pe lângă faptul că s-a achitat de acest rol, a scos de la amândoi tot ce aveau mai bun.

Însă părţile de clape nu erau încă înregistrate. Singura modalitate de a menţine data de lansare propusă era ca Rick să-şi scurteze vacanţa de vară; iniţial, căzuserăm de acord să înregistrăm în primăvară şi la începutul verii şi, după aceea, să facem o pauză. Cum părţile mele de tobe fuseseră gata mai devreme, asta nu era o problemă pentru

mine. Dar, în momentul în care Rick a auzit, via Steve, că trebuia să-şi facă părţile de clape în vacanţa de vară, a refuzat categoric. Când acest lucru i s-a transmis lui Roger, acesta a fost şocat şi furios. Simţea că făcuse o muncă enormă şi că Rick nu era dispus să facă niciun efort să ajute.

Situaţia s-a înrăutăţit pentru că Rick voise să fie producător la *The Wall* – ca şi cum n-ar fi avut deja destui – şi Roger i-a spus că era OK atâta vreme cât el îşi aducea o contribuţie semnificativă. Şi uite aşa, contribuţia lui Rick era să apară la sesiuni şi să stea fără să facă nimic, doar „fiind un producător". Asta nu i-a picat bine nici lui Bob, care a simţit că ciorba asta are prea mulţi bucătari, iar Rick a fost eliberat de sarcinile de producţie. Cu toate astea, Bob s-a oferit voluntar să-l ajute pe Rick cu secţiunile de clape, dar, dintr-unul dintre multele motive, Roger nu a fost niciodată satisfăcut de performanţele lui Rick.

Oricare ar fi fost legătura dintre Rick şi Roger în ultimii cincisprezece ani, ea s-a rupt definitiv, iar căderea lui Rick a fost rapidă. Steve călătorea vesel spre America la bordul lui *QE2* când a fost sunat de Roger şi i s-a spus ca, în momentul în care Roger va ajunge la LA, unde era planificată mixarea albumului, Rick să fie deja scos din formaţie. Rick, a mai spus Roger, putea să rămână ca instrumentist plătit pentru spectacolele *The Wall*, dar după aceea, nu mai avea să fie un membru al trupei. Dacă nu se întâmpla asta, Roger ameninţa că închide prăvălia. Era ca şi cum un nebun stătea cu un pistol îndreptat spre capul lui.

Dar, în loc să se lupte, Rick a preferat să cedeze – probabil răsuflând uşurat. Cred că a existat o serie de factori care au condus la această decizie. Retragerea responsabilităţilor de producţie, alături de dificultăţile în a furniza – chiar şi cu ajutorul lui Bob – părţi de claviatură care să-l satisfacă pe Roger au fost agravate de ruinarea căsniciei sale cu Juliette. Şi, la fel ca noi toţi, era îngrijorat

de implicaţiile financiare dacă nu terminam albumul. După cum s-a dovedit, decizia lui Rick a fost benefică pentru el: ca un interpret salariat la *The Wall* era singurul dintre noi care făcea bani din spectacolele live. Noi, ceilalţi trei, împărţeam pierderile…

Îmi este întotdeauna greu să descriu corect o parte dintre evenimentele din această perioadă. Roger încă era, probabil, prietenul meu cel mai apropiat şi ne puteam bucura de compania celuilalt. Dar prietenia noastră era tot mai mult pusă la încercare, pentru că Roger se lupta să transforme ceea ce fusese o formaţie oficial democratică într-una cu un singur lider.

După ce s-a încheiat înregistrarea iniţială, operaţiunile au fost transferate la Los Angeles pentru faza de mixaj. Efectele de dublare orchestrale fuseseră aranjate şi dirijate de compozitorul şi aranjorul Michael Kamen.

Adus de Bob Ezrin, Michael înregistrase aranjamentele la studiourile CBS din New York, întâlnindu-se cu formaţia abia la sfârşitul sesiunilor. În parcarea de la Producer's Workshop din LA unde se făcuse mixajul, au fost înregistrate diverse efecte, inclusiv scârţâitul pneurilor pentru „Run Like Hell" – ceea ce a însemnat că Phil Taylor dădea ture cu un Ford LTD în jurul parcării, Roger fiind înăuntru şi ţipând în gura mare.

Între timp, la Britannia Row, Nick Griffiths se ocupa de o lungă listă de efecte sonore pe care îl rugasem să le adune, începând cu „Dărâmaţi zidul!", scandat de personalul de la Brit Row, şi până la sunetul unor lăzi încărcate cu veselă care era făcută zob. Pentru un SFX, Nick a călătorit prin ţară o săptămână întreagă ca să înregistreze zgomotul unor clădiri care erau demolate.

A fost destul de dezamăgit să descopere că firmele de demolări erau atât de profesioniste, încât puteau să dărâme clădiri uriaşe cu cantităţi mici de explozibil plasate în puncte vulnerabile şi, de fapt, nu prea era mare lucru de

înregistrat. În mijlocul a toate astea, a primit un telefon din State, la două dimineaţa, ora Londrei. Pe fir erau Roger şi Bob, şi Nick s-a speriat puţin, gândindu-se că a încurcat efectele. Dar nu voiau decât să-l întrebe dacă putea să înregistreze doi-trei copii cântând câteva versuri din „Another Brick In The Wall” cu o voce destul de patetică. Nick a spus: „Desigur”, dar şi-a amintit totodată un album favorit al lui Todd Rundgren care avea un public pe fiecare dintre canalele stereo. El a sugerat înregistrarea unui întreg cor de copii. Da, i s-a răspuns, dar înregistrează-i şi pe cei trei copii.

Nick a dat o fugă la şcoala locală, mai jos de Britannia Row, unde l-a găsit pe profesorul de muzică Alun Renshaw extrem de receptiv. Nick a stabilit o vagă înţelegere, prin care, în schimbul înregistrării unora dintre elevi, noi urma să înregistrăm orchestra şcolii. Banda martor pe care era negativul a sosit de la LA prin curier, împreună cu versurile fotocopiate. „Sunt un pic cam tari”, s-a gândit Nick în timp ce le citea într-o dimineaţă devreme, după o noapte lungă în studio.

A aranjat nişte microfoane, i-a înregistrat doar pe cei trei copii, aşa cum fusese planificat, şi apoi i-a chemat înăuntru pe ceilalţi puşti. În timp ce Nick le întreţinea entuziasmul cântând împreună cu ei şi ţopăind prin studio, înregistrarea a fost încheiată în cele 40 de minute pe care le avea la dispoziţie – durata lecţiei de care şcoala îi scutise pe copii. Banda a fost mixată repede şi trimisă înapoi la LA. După câteva zile, Roger a sunat ca să spună că i-a plăcut – şi următoarea dată când Nick a auzit piesa, era la radio.

Ca urmare a succesului singleului, după cum spune Nick Griffith, „s-a dezlănţuit iadul”. Presa s-a mutat pe treptele studioului, grăbită să raporteze despre evidenta exploatare a elevilor cu feţe de îngeri de către staruri rock lipsite de scrupule, doar ca să descopere că noi eram, bine-mersi, la peste 11.000 de kilometri depărtare. Urmând instrucţiunile

de a nu sta de vorbă cu ei, Nick a trebuit, de câteva ori, să se strecoare pe o fereastră din spate ca să scape. În cele din urmă, s-a ajuns la o înţelegere cu conducerea şcolii şi s-a decis că întreaga şcoală va avea de câştigat întrucât înregistrarea fusese făcută în timpul orelor.

Faptul că „Another Brick” a apărut ca single s-a datorat parţial influenţei lui Bob Ezrin, care, curios, îşi dorise dintotdeauna să producă un single disco. Pe de altă parte, noi abandonaserăm, furioşi, ideea de a mai lansa single-uri încă din 1968, când „Point Me At The Sky” nu reuşise să ajungă în topuri. Bob susţine că eram atât de lipsiţi de entuziasm pentru a face un single, încât abia în ultimul minut piesa a fost adaptată la lungimea cerută. Tempoul a fost fixat la 100 de bătăi metronomice pe minut, considerat a fi ritmul disco ideal, şi astfel conceptul unui hit disco single a fost impus mai degrabă spre stupefacţia noastră, stupefacţie care a devenit şi mai mare când, de Crăciun, am ajuns Number One în Marea Britanie pentru 1979.

Albumul – unul dublu – trecuse printr-o serie de traume în timpul mixajului final. Eu ajunsesem în LA la o lună după David şi Roger (Rick se retrăsese la casa lui din Grecia). Cum de mixaj se ocupau Roger, David, Bob şi James, am folosit timpul ca să lucrez, în New York, la un disc cu Carla Bley şi Mike Mantler. Acesta a fost înregistrat în mediul relaxant de la Woodstock, în statul New York, iar sesiunile de înregistrare au produs o colecţie de cântece ale Cariei care a fost lansată ca *Nick Mason’s Fictitious Sports*, pentru uşurinţa lansării şi mărimea avansului Când am ajuns eu, mixajul era aproape terminat – sub o mare presiune de timp, de obicei mixajele nefiind trimise direct în master –, dar studioul era bântuit de o paranoia în cel mai curat sens al cuvântului. Relaţiile cu CBS/Sony nu erau bune. În timpul unor negocieri cu ei asupra drepturilor de publicare, Roger fusese revoltat deoarece, în virtutea faptului că *The Wall* era un album dublu, încercau să reducă suma pe care el

trebuia să o primească pentru fiecare melodie. Când Dick Asher s-a oferit să intervină pentru a găsi o soluţie amiabilă, răspunsul lui Roger a fost să întrebe de ce ar trebui să discute despre ceva ce îi revenea de drept. Casa de discuri a capitulat. Steve era şi el implicat puternic în negocierile cu CBS, care îşi purtau propria bătălie încercând să evite să plătească promoteri independenţi pentru a lansa discul. Această bătălie a fost scurtă şi a fost pierdută de casa de discuri în momentul în care posturile de radio din SUA au refuzat pur şi simplu să difuzeze chiar şi un disc Number One dacă acesta nu era promovat independent.

Noi am ameninţat că retragem *The Wall* de la CBS, iar ei au ripostat ameninţând că iau albumul cu forţa. Odată, studioul a fost spart. Probabil că au fost copii, dar, în atmosfera aceea paranoică, toată lumea s-a gândit că trebuia să fi fost o echipă SWAT de funcţionari înnebuniţi de la casa de discuri. În realitate, fără cooperarea întregii echipe de producţie, nimeni nu ar fi putut vreodată să asambleze munţii de benzi sub forma a ceva care să semene cu un disc. Cu toate acestea, nu am permis decât intrarea persoanelor care ştiau o parolă secretă. Acum pot să dezvălui formula magică. Era „Sunt de la CBS Records”…

Relaţiile dintre formaţie şi casa de discuri s-au înrăutăţit din cauza şefului departamentului de promovare de la CBS, care, după ce primise extaziat primele câteva piese la o sesiune de preaudiţie la Palm Springs, a ascultat versiunea terminată şi a susţinut indignat că aceasta nu era decât un travesti al înregistrării pe care o ascultase prima dată.

Ca întotdeauna, pe măsură ce albumul urca în topuri, au apărut unele repercusiuni politice şi financiare. Am avut avocaţi care reprezentau pe oricine şi încercau să mai facă şi ei un ciubuc. După ce am înregistrat la întâmplare, doar trecând de pe un canal pe altul al televizorului, pe album se auzea vocea unui actor care credea că succesul discului se datora, în primul rând, contribuţiei sale. I-am propus o

înţelegere cu opţiunea de a dubla suma dacă o ceda în întregime unei asociaţii caritabile. A preferat să ia jumătate, dar pentru el.

Munca la spectacolul live s-a suprapus cu mixajul. Evoluţia finală a conceptului showului a fost că publicul trebuia să intre în sală şi să găsească un zid construit parţial la ambele capete ale scenei. Când începea spectacolul, acesta urma să fie prezentat de un animator, o combinaţie de ME şi DJ de radio concepută pentru a spori irealitatea reprezentaţiei şi a pune la îndoială aşteptările publicului.

Cu tot bombasticismul unui spectacol rock – artificii şi efecte speciale acesta se deschidea cu o trupă ce se ridica din spatele scenei şi care părea a fi Pink Floyd.

De fapt, era un grup care semăna cu noi, cunoscut ca „formaţia-surogat” – Pete Woods la clape, Willie Wilson la tobe, Andy Bow la bass şi Snowy White la chitară –, fiecare purtând o mască pe faţă (unul dintre beneficiile faptului că locuiam la Hollywood era că acestea puteau fi făcute uşor). Pe măsură ce efectele pirotehnice şi sonore ajungeau la apogeu, primul grup de muzicieni rămânea nemişcat, iar luminile dezvăluiau, în spatele lor, adevărata formaţie. „Surogatele” apăreau ulterior pe scenă ca muzicieni auxiliari, fără măşti pe faţă – sub această înfăţişare fiind cunoscuţi ca trupa „din umbră”. Toate instrumentele şi costumele lor erau gri, pe când cele folosite de noi erau negre.

Pe măsură ce spectacolul avansa, zidul era construit încetul cu încetul, astfel încât prima jumătate se termina cu ultima cărămidă pregătită să fie aşezată la locul ei. În fiecare seară, echipa tehnică reuşea să termine zidul cu vreo 90 de secunde înainte de timpul standard. Muzica era construită în aşa fel încât să ne lase o oarecare libertate, astfel că punerea ultimei cărămizi coincidea cu acordul final din „Goodbye Cruel World”, ultimul cântec al acestei

jumătăţi. Odată terminat, zidul, făcut din 340 de cutii din carton tare, ignifuge, fiecare de aproximativ 1,3 metri lungime pe un metru înălţime şi lată de 30 de centimetri, ajungea la o înălţime de 11 metri şi o lungime de 80 de metri. A doua jumătate a spectacolului începea cu zidul complet terminat, în faţa formaţiei. Zidul era folosit pentru proiecţia unor fragmente din filme de animaţie făcute de Gerald Scarfe. La un moment dat, o secţiune mobilă din zid se deschidea pentru a dezvălui imaginea unei camere de hotel. Altă dată, în timpul piesei „Confortably Numb", Roger ieşea în faţa zidului, în timp ce David apărea pe zid pentru a cânta soloul.

Cutiile erau făcute din carton, aşa că puteau fi aplatizate pentru a le transporta la următorul spectacol şi asamblate pe loc. Falsele cărămizi puteau fi legate între ele de o echipă de constructori ai zidului care, pentru a ajunge în locul unde voiau, foloseau turnurile hidraulice Genie ce se ridicau pe măsură ce zidul creştea în înălţime. Odată construit, zidul era sprijinit de o serie de basculante mobile ce puteau fi controlate să împingă înăuntru sau în afară (nedorind să pierdem publicul din primele rânduri), când zidul începea să fie demolat.

Reprezentaţia ajungea la apogeu odată ce cărămizile începeau să se prăbuşească – asta implica o mecanică elaborată pentru a evita accidentele, spitalizarea şi perspectiva unui spectacol unic, întrucât cărămizile, chiar dacă erau din carton, erau realmente foarte grele. După dărâmarea zidului, interpretam numărul final în manieră acustică asemenea unui grup de menestreli.

Încă de la Crăciunul precedent, Fisher şi Park începuseră să lucreze la transpunerea ideilor lui Roger în realitate. Mark Fisher – continuându-şi munca începută cu structurile gonflabile în turneul *Animals* – călătorise de fapt până-n sudul Franţei în timpul înregistrării albumului, cu mult înainte de termen, ceea ce a însemnat că, atunci când s-a

dat undă verde spectacolului, a fost mai degrabă o chestiune ce ţinea de crearea versiunilor 3D ale desenelor decât de a începe de la zero, sub presiune. (Mark era şi el arhitect – urmase şcoala de arhitectură Architectural Association din Londra la sfârşitul anilor 1960 şi, de fapt, îi angajase pe Pink Floyd pentru un eveniment ţinut acolo în 1966; eveniment pentru care, îşi aminteşte el, am fost plătiţi mai puţin decât Bonzo Dog Doo-Dah Band.) însă, chiar şi cu acest avans, au existat nenumărate probleme mecanice care trebuiau rezolvate. Repetiţiile tehnice se ţineau în State. Asta era soluţia cea mai practică. Exista un bun sprijin logistic şi aveam la dispoziţie timp de două săptămâni, la un preţ bun, un amplasament adecvat, la Culver City Studios în LA. Au apărut primele dificultăţi. Turnurile Genie pentru constructorii zidului erau extraordinar de zgomotoase şi primele experimente de demolare a zidului aproape că au distrus tot echipamentul de pe scenă. Pentru a proteja echipamentul, au fost proiectate şi construite în mare grabă cuşti mari de oţel şi am obţinut un lubrifiant magic din epoca spaţială. Repetiţiile au continuat, iar la începutul lui februarie, eram la Los Angeles Sports Arena pentru două săptămâni de repetiţie finală înaintea primului spectacol pe data de 17.

În seara de dinaintea deschiderii, am avut un similispectacol. Dar, în timpul repetiţiei finale, a trebuit să recunoaştem că, dacă cea mai mare parte a regiei de scenă funcţiona, luminile de scenă erau pur şi simplu sub standard. A urmat o căutare frenetică, mai întâi a unui ţap ispăşitor, urmată imediat de cea a unui salvator. Steve l-a contactat pe Marc Brickman pe care Roger îl văzuse lucrând la spectacolele lui Bruce Springsteen.

Mark primise un telefon de la Steve şi – întrucât el cunoştea pe cineva în organizaţia Floyd – s-a gândit că era prietenul său care se dădea drept Steve şi îl suna ca să-i spună că-i făcuse rost de bilete la spectacolul din seara

următoare. Da, a spus Mark, mi-ar plăcea să merg. Nu, a spus Steve, nu înţelegi. Originar din Philadelphia, Mark fusese implicat în chestiuni legate de iluminat încă din adolescenţă, lucrând în lumea muzicii cu artişti ca Johnny Mathis şi Bruce Sprinsgteen, iar de curând lucrase la Los Angeles la spectacole TV. Îşi aminteşte că a primit telefonul de la Steve la 1 p.m. şi la 3 p.m. era la spectacol.

Gerry Scarfe şi Roger i-au descris spectacolul şi i-au explicat că era o repetiţie la ora 7 p.m. în aceeaşi zi. Când Mark s-a întors în acea seară, Roger i-a spus: „Nu credeam că o să te mai vedem…" A avut loc o şedinţă puţin cam jenantă, în urma căreia Graeme Fleming a fost eliberat *(i.e.* concediat), iar Marc a fost lăsat liber (i.e. să-şi continue noile îndatoriri). Dată fiind presiunea timpului, el le-a fost recunoscător lui Robbie Willliams şi lui Mark Fisher pentru că l-au ajutat atât de mult.

Seara premierei a avut parte de şi mai mult dramatism când, după explozia de deschidere, a luat foc o cortină. Aceasta a continuat să ardă mocnit până în momentul în care Roger a trebuit să ceară o pauză şi a aşteptat până când nişte tehnicieni/montori înarmaţi cu stingătoare de incendiu s-au urcat repede pe acoperiş şi au stins-o.

De acum, publicul şi muzicienii erau uniţi printr-un sentiment de pericol comun şi spectacolul putea să continue. Întrucât comanda „Stop!" făcea parte integrantă din spectacol, i-a luat ceva timp lui Roger să convingă bine rodata echipă de turneu că, de această dată, chiar era vorba despre o urgenţă.

La un moment dat, cineva a sugerat că spectacolul ar trebui mai degrabă să circule decât să fie un eveniment static, în doar câteva oraşe. A fost menţionat în treacăt conceptul unui melc gigant gonflabil cu spaţiu suficient pentru întregul spectacol, plus publicul, dar, din fericire pentru proiectanţi, echipa tehnică, artişti şi experţi în probleme de sănătate şi de siguranţă, nu a văzut niciodată

lumina zilei… Ne-am întors la ideea mai simplă a unuia dintre „turneele mondiale” mai scurte din istoria rockului: şapte nopţi la LA, cinci la Nassau Colliseum, NY, şase spectacole la Earls Court în august 1980, opt la Dortmund în februarie 1981 – şi încă cinci seri la Earls Court pentru a înregistra câteva secvenţe pentru versiunea filmată.

Aproape toate spectacolele au fost relativ paşnice. Singura dificultate a apărut când Willie Wilson, bateristul formaţie surogat, a leşinat cu câteva ore înainte de începerea unuia dintre spectacole. Din fericire, Clive Brooks, vechiul meu tehnician de tobe, este el însuşi un baterist foarte bun. Veteran al unei trupe britanice de blues, The Groundhogs, Clive a intrat şi a interpretat toate părţile necesare în următoarele două seri. De atunci încoace, pot să simt nerăbdare în vocea lui dacă dau vreodată cel mai mic semn de boală în timpul turneului

Spectacolul a fost mult mai repetat decât orice altceva făcuserăm înainte şi a fost bine dezvoltat din punct de vedere tehnic. În acest fel, a fost un precursor al turneelor pe care David şi cu mine le-am organizat mai târziu şi al activităţii solo a lui Roger. Am constatat, de asemenea, că structura regulată a spectacolului ne-a ajutat să-l ducem la bun sfârşit chiar şi în serile „proaste”. Succesul lui ne făcea să ne placă foarte mult să cântăm, dar, pentru că nu aveam posibilitatea să improvizăm sau să schimbăm muzica, începea să îşi piardă puţin din farmec. În condiţiile astea, cerinţele construirii zidului însemnau că o cărămidă înţepenită sau un constructor prea grăbit puteau să influenţeze lungimea fiecărei jumătăţi, iar noi aveam diferite umpluturi sau tăieturi pentru momentele-cheie.

După cele cinci seri la Earls Court, în iunie 1981, spectacolul era bine rodat. Însă ele s-au dovedit a fi ultima dată când Roger, David, Rick şi cu mine aveam să mai cântăm împreună pentru aproape un sfert de secol. În ceea ce privea relaţiile de grup, lucrurile se deterioraseră chiar

mai mult decât în timpul înregistrării. Cel mai clar semn în această privinţă putea fi văzut în culise, la Earls Court, unde fiecare membru al formaţiei avea o Portakabin individuală. Cabinele lui Roger şi Rick erau, amândouă, cu spatele la incintă… Cred că fiecare dintre noi a avut, de asemenea, de dat câte o petrecere privată după spectacol, evitând cu grijă să ne invităm unul pe altul.

Câteva luni mai târziu, a început turnarea filmului, cu Gerald Scarfe şi Michael Seresin coregizori şi cu Alan Parker ca producător general, dar după o săptămână a fost clar că sistemul ăsta nu funcţiona. Alan a fost promovat regizor, Michael a plecat, lui Gerry i s-au încredinţat alte sarcini şi am luat-o de la capăt. Schimbarea structurii de comandă atât de devreme a fost ca o prevestire.

Există nenumărate poveşti despre neînţelegerile care au apărut în timpul acestui film. Alan Parker avea o viziune puternică, dar la fel aveau şi Gerry şi Roger. Gerry s-a simţit cu siguranţă destul de izolat, întrucât Alan Parker şi noul producător Alan Marshall reprezentau o facţiune de sine stătătoare, iar Roger şi Steve O'Rourke, alta. Alan Parker, după cum spune Bob Geldorf, a subscris zicalei lui Michael Winner: „Democraţia pe scenă înseamnă 100 de oameni care fac ce le spun eu", o filosofie împărtăşită de câţiva dintre ceilalţi protagonişti ai proiectului în ciuda acestei reţete pentru dezastru, cred că rezultatele au reprezentat o victorie a abilităţii asupra organizării. Animaţia lui Gerry a reuşit să treacă de la spectacolul pe scenă la marele ecran, aşa cum a făcut şi Bob Geldof în rolul principal al lui Pink.

Bob şi Roger povestesc amândoi despre o cursă cu taxiul pe care Bob şi managerul său au făcut-o la aeroport, în timpul căreia managerul lui Bob i-a spus că venise o ofertă pentru el să joace rolul lui Pink într-un film şi că el chiar ar trebui să o considere ca pe un mare pas în carieră. Bob a luat foc, precizând: „Mă fut. Îi urăsc pe Pink Floyd. După

cum îşi aminteşte Roger: «Au ţinut-o aşa până au ajuns la aeroport». Ceea ce nu ştia Bob era că şoferul taxiului era fratele meu, care m-a sunat şi mi-a spus: «N-o să ghiceşti niciodată cine a fost în taxiul meu…»” Din fericire, Bob s-a răzgândit şi acceptat rolul.

Ne-a convins pe toţi cei prezenţi la testare cu o scenă din *Midnight Express* şi scena telefonului din *The Wall.* Linguşit de Alan Parker, Bob s-a transformat în câteva ore dintr-un novice timid într-un actor de melodramă. Problema era că abia mai târziu a înţeles că nu era aproape niciun dialog în film pentru el.

Filmarea nu a mai mers bine când detaliile contractului lui Bob s-au împotmolit din cauza managerului său. Când persoana respectivă a apărut, în sfârşit, pe aeroportul din Londra, nu a fost decât pentru a fi arestată şi dusă la audieri. Galant, Bob a început să lucreze în ciuda diferitelor probleme contractuale rămase nerezolvate.

Bob, în pofida rezervelor sale, spune Alan Parker, a dat rolului cea mai bună interpretare, fiind pregătit chiar să-şi radă sprâncenele pentru asta. Pentru un om care nu ştia să înoate, Bob a descoperit că, potrivit lui Alan, „scenele în care se îneca în piscina de pe acoperiş au fost uşoare pentru că erau cele mai autentice”. Bob s-a plâns o singură dată când, în timpul unei filmări într-o seară rece, la o veche fabrică de biscuiţi din Hammersmith, a trebuit să se dezbrace pentru a fi acoperit cu o mâzgă roz şi a i se cere să se metamorfozeze în fascist.

În autobiografia sa, *Is That It*?, Bob spune şi el povestea unei scene din film în care o actriţă americană, moartă după Metodă[29], trebuia să arate că era înspăimântată de Pink. L-a întrebat pe Alan Parker ce motiv avea să facă asta. Alan a suspinat şi i-a spus: „Banii”. Se pare că scena s-a terminat după dubla următoare…

---

[29] Stil de interpretare prin care actorul e încurajat să folosească din propriile trăiri şi experienţe în crearea rolului (n.r.).

Secvenţele de pe câmpul de luptă au fost filmate la Saunton Sands în Devon. Aceasta este o plajă deosebit de utilă care ne-a oferit o serie de fundaluri, inclusiv paturile de pe coperta lui *A Momentary Lapse Of Reason.* Unul dintre avioanele Stuka în miniatură fără de a funcţionat admirabil cu un pilot automat care să-l controleze. Celălalt a fost revendicat de mare atunci când s-a prăbuşit. Îmi amintesc o dimineaţă devreme pe plajă, când, prin fumul şi ceaţa bătăliei, ne-am înveselit la vederea unui cărucior cu ceai manevrat bărbăteşte, printre dune, de un angajat al firmei locale de catering care voia să se asigure că nu duceam lipsă de ceai şi sendvişuri cu şuncă.

Celălalt amplasament memorabil a fost la Royal Horticultural Hall în Londra, unde 2000 de skinheads fuseseră recrutaţi pentru a forma mulţimea pentru o trecere de la un spectacol rock la un marş politic. Tendinţa de a-şi bea leafa la puburile destul de exclusiviste din zonă, cuplată cu o ură faţă de uniformă – chiar dacă era purtată de nişte nefericiţi de figuranţi – au asigurat o atmosferă foarte animată, la limita pericolului. Gillian Gregory, coregrafa, avea sarcina imposibilă de a încerca să-i înveţe pe skinheads nişte mişcări de dans foarte simple. În final, după două ore de simplificare a rutinei şi reducere a factorului dificultate, a renunţat. Precizia militară pe care şi-o dorea a fost, din nefericire, imposibil de obţinut: privind versiunea finală, ştii că ei au de gând să facă ceva la unison; întrebarea este ce.

Alan Parker are o amintire specială legată de Steve O'Rourke. În timpul postproducţiei, Steve, aflat în biroul lui Alan – un bungalow în grădinile Pinewood, a primit un telefon de la Roger, aflat în clădirea principală. Steve s-a grăbit să se întoarcă dar, „cu vederea sa slabă, nu a observat uşile de sticlă închise, a trecut prin ele şi le-a făcut ţăndări. Steve s-a tăiat rău, şi-a pierdut cunoştinţa şi zăcea pe podea. Când a deschis ochii, a văzut-o pe secretara

mea, Angie, scoţându-i cu atenţie cioburile din faţă. S-a îndrăgostit imediat şi, până la urmă, s-a căsătorit cu ea”.

Convingerea mea este că Alan era cel mai potrivit om pentru slujba asta. Şi uneori asculta ceea ce i se spunea sau sugera de către alţii. Încă mai am o cutie mică de film pe care mi-a trimis-o. Ne ciondăniserăm o vreme cu privire la o anumită scenă cu băiatul pe plajă pe care eu am considerat-o puţin cam fantezistă. În cutie erau o rolă de film cu această secvenţă şi un bilet care spunea: „OK, ai câştigat”. Alan îşi aduce aminte câteva dispute creative cu Roger legate de material – el rămâne foarte mândru de filmul terminat –, dar spune că problemele ce au apărut din ciocnirea a două egouri puternice l-au făcut adesea să se simtă mizerabil. Pe plăcuţa de pe uşa lui Alan de la Pinewood scria: „Doar o altă sculă-n zid” [Just Another Prick On The Wall].

Steve, în calitate de producător executiv, trebuia să se asigure că am supravieţuit dezastrelor financiare ale realizării filmului. „Cât priveşte conturile”, spune Alan, „cineva zicea că Steve O’Rourke notase costurile animaţiei în atât de multe registre, încât puteau să umple un raft la Foyle’s”. Iniţial am fost la risc cu costurile de demarare a filmului de două milioane de dolari (toate încasările noastre din discul *The Wall)* dar, până la urmă, David Bagelman de la MEM a venit cu garanţia de zece milioane de care aveam nevoie. Bemd Eichniger de la Neu Constantin a mai dat două milioane de dolari şi Golderest, prin Lazards, a finanţat producţia în sine. Din păcate pentru Golderest, au intrat în lichidare în momentul în care ne pregăteam să le dăm înapoi partea lor de profit, aşa că i-am oferit lui Jake Ebberts, preşedintele lui Golderest, două bilete gratuite pentru spectacolul din Canada atunci când ne-a sunat în 1994.

Alan Parker îşi aminteşte că, atunci când el şi Steve au oferit prima dată filmul lui MGM (de curând el a făcut *Fame*

pentru această companie), David Begelman „mi-a spus că el îmi încredinţase investiţia lor de multe milioane de dolari chiar dacă nu avea absolut nicio idee despre ce era filmul. Ba mai mult, nici măcar fiul său de optsprezece ani nu ştia – şi era fan Pink Floyd. Steve O'Rourke şi cu mine am bătut palma cu Bagelman, iar eu am zis: „Nu-ţi face probleme, David, poţi să ai încredere în noi deoarece tratăm banii altora ca şi cum ar fi ai noştri”. Mai târziu, în lift, Steve i-a spus lui Alan că remarca aceea a fost probabil nepotrivită, pentru că David Begelman fusese dat afară dintr-o poziţie anterioară ca preşedinte la Columbia Pictures după ce fusese acuzat de deturnarea unui cec de 60.000$.

Nu a existat niciodată un album cu coloana sonoră a filmului – în parte, pentru că era, în mod inevitabil, foarte fidel înregistrării originale –, dar au existat câteva versiuni interesante ale cântecelor asupra cărora Bob Geldof şi-a pus amprenta propriei sale interpretări.

În 1982, au avut loc diferite premiere, inclusiv o prezentare, seara târziu, la Festivalul de Film de la Cannes, care a fost amuzantă, mai ales că a coincis cu Marele Premiu al Statului Monaco, şi eu am putut să aduc un invitat în persoana lui James Hunt. Sistemul de sonorizare de la vechiul Palais du Festival fusese îmbunătăţit cu puţin ajutor din partea magazinelor Britannia Row. Când a început muzica, ipsosul a început să cadă din tavan, creând o cortină de praf şi vopsea. Alan Parker îşi aminteşte că Steven Spielberg a participat la proiecţia de la Cannes şi, „la sfârşit, pe măsură ce luminile se stingeau, s-a uitat la mine cu o enormă milă şi a clătinat din cap ca şi cum ar fi spus: «Ce căcat a fost toată chestia asta?»”

Au fost diverse spectacole şi la LA şi NY, inclusiv o conferinţă de presă în Statele Unite, la care producătorul, Alan Marshall, când a fost întrebat despre semnificaţia filmului, a răspuns, destul de succint: „Este despre un ticălos nebun şi zidul ăsta, nu-i aşa…”

10.

Comunicare eşuată

După ce s-a încheiat toată munca la *The Wall*, sentimentul care mă domina – şi de atunci avea să devină recurent – era unul mai puţin de euforie, cât de extenuare. Având în vedere că nu interpretaserăm spectacolul decât de 30 de ori în doi ani, era greu de dat vina pe efortul fizic. Era mai degrabă un sentiment că întregul proiect părea că se desfăşoară de o eternitate. Sau poate că o altă cauză a letargiei şi a lipsei mele de entuziasm era gândul că ne vom confrunta unii cu ceilalţi din nou.

La sfârşitul turneului şi al filmului, formaţia Pink Floyd – cea compusă din patru membri şi înfiinţată în 1968 – nu mai exista. Rick se bucura de un exil autoimpus: locuia în Grecia, ţara celei de-a doua soţii a sa, Franka, şi savura plăcerea de a mânca lotus[30]. Absenţa din peisaj a lui Rick nu făcea decât să sublinieze faptul că eram închişi într-un cerc de noncomunicare.

---

[30] *Eating lotus* în original: în mitologia greacă, mâncătorii de lotus erau denumiţi cei care duceau o existenţă indolentă fiind, în marea majoritate a timpului, drogaţi (n.r.).

În iulie 1982, *The Wall* avusese marea lansare. Fuseserăm cu toţii implicaţi, într-o măsură mai mare sau mai mică, în promovarea sa. Îmi amintesc că am fost trimis, ca unic ambasador, în Spania, pentru premiera de acolo – şi cred că toţi ceilalţi erau în America pentru lansări la New York şi în California – şi că zâmbeam, scrâşnind din dinţi, în faţa camerelor. Dar am făcut şi eu cu mâna, după cum credeam că s-ar face la casa regală din Madrid, şi am recunoscut, cu modestie, că nu fusese în întregime doar munca mea…

Întors la Londra, Roger a început să lucreze la un album care a trecut printr-o serie de schimbări destul de rapide. Îmi aduc aminte că schema iniţială era să încorporăm câteva melodii rămase de la proiectul *The Wall.* Existau câteva cântece ce fuseseră incluse pe coloana sonoră a filmului, dar care nu apăruseră niciodată pe albumul original, urmând ca lor să li se adauge un material nou.

Acest lucru este confirmat de faptul că titlul iniţial de lucru pentru *The Final Cut* a fost „Spare Bricks”, o idee la care s-a renunţat pe măsură ce discul s-a transformat treptat în ceva diferit. Cred că la schimbarea asta de direcţie au contribuit diverşi factori. Roger era nemulţumit de abordarea originală fragmentată şi acum avea o idee mult mai clară despre ceea ce voia să atingă. *The Final Cut - A Requiem For The Post War Dream* era un produs cu un scop mult mai precis. Deşi legat încă de elemente conţinute în *The Wall*, discul vorbeşte despre sentimentele lui Roger faţă de moartea tatălui său la Anzio, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial.

Faptul că, în primii ani ai războiului, tatăl lui Roger fusese o persoană care refuzase să facă armata din cauza convingerilor sale, a adăugat şi mai multă amărăciune. Ceea ce a scos şi mai mult în evidenţă acest lucru a fost eşecul Britaniei postbelice de a oferi o lume mai bună, cauză pentru care muriseră atât de mulţi.

Celălalt candidat improbabil pentru rolul de muză a fost Margaret Thatcher. În 1982, Marea Britanie, sub guvernul condus de Thatcher, a declarat război Argentinei privind suveranitatea Insulelor Falkland – un conflict descris magistral de Jorge Luis Borges ca „doi bărbaţi cheli luptându-se pentru un pieptene”; atmosfera în Marea Britanie era, în acel moment, îngrijorător de şovină şi cred că mai ales asta l-a supărat pe Roger. *The Final Cut* a devenit un adevărat instrument pentru a-şi exprima oroarea faţă de aceste evenimente.

Nu puteam să nu simpatizez cu aceste sentimente politice, dar cred că, după părerea lui David, acesta era tot mai nepotrivit ca un album de formaţie. David avea nevoie timp pentru a produce un material propriu. De acum, total motivat, Roger nu era interesat să aştepte. El voia să grăbească lucrurile şi, odată ce are îmbucătura între dinţi, el nu mai lasă nimănui prea mult timp pentru tergiversări. În plus, părea să aibă îndoieli cu privire la capacitatea lui David de a produce ceva în viitorul apropiat.

Desigur, impunerea de către Roger a unui termen până la care albumul trebuia terminat părea să împiedice creativitatea lui David. Nu sunt sigur că ăsta era un joc de putere intenţionat din partea lui Roger. Bănuiesc că s-ar putea să fi fost furios sau, pur şi simplu, nerăbdător din cauza lipsei evidente de viteză a lui David în a produce un material sau poate că, în capul lui, Roger se îndrepta deja spre o carieră solo şi nu voia decât ca eu şi David să-l ajutăm în aspiraţiile sale. În timpul înregistrărilor la *The Wall*, păstraserăm o oarecare umbră de democraţie, dar până şi aceasta era ameninţată. Chestiunea a devenit rapid „o problemă” şi, precum un submarin ameninţător, a ridicat periscopul deasupra apelor tulburi ale relaţiei dintre noi.

Rezultatul a fost că albumul consta în întregime din compoziţiile lui Roger. Contribuţia lui David a fost redusă la minimum – cu excepţia solourilor sale de chitară pe care

nici măcar Roger nu a fost atât de nesăbuit încât să încerce să le influenţeze – ba, chiar mai mult, Roger a decis să preia el însuşi majoritatea părţilor vocale, lăsându-l pe David să cânte un singur cântec, „Not Now John”. În trecut, inflexiunile vocale ale lui David aduseseră, inevitabil, câteva schimbări subtile în structura melodică a cântecelor lui Roger. Deci această schimbare şi pierderea sunetului emblematic de clape al lui Rick au însemnat dispariţia unor elemente-cheie din ceea ce devenise un „sunet Pink Floyd” consacrat.

O altă verigă lipsă era Bob Ezrin. În limbajul trupei, această separare a drumurilor ar putea fi descrisă ca „diferenţe muzicale”, dar, în realitate, s-ar putea să fie cauzată de unul dintre nenumăratele incidente: Roger spumega încă din cauza unui interviu nefericit pe care Bob îl dăduse unei reviste americane chiar înainte de spectacolele *The Wall.* Un prieten jurnalist (şi care nu îi mai este prieten) îl descususe pe Bob – şi publicase – o descriere completă a spectacolului, inclusiv revelaţia exclusivă a zidului ce se prăbuşeşte ca marele final. Bob a fost la fel de mortificat ca toţi ceilalţi de această trădare, dar, ca să mai pună gaz pe foc, jurnalistul i-a acordat lui Bob şi mai mult credit decât merita – sau mai mult decât simţeam noi că merita.

Bob a primit un telefon de la Steve care îl ameninţa cu un proces şi insinua că, întrucât încălcase contractul vorbind cu presa, s-ar putea să nu mai vadă niciuna dintre dividendele sale câştigate cu greu. Bob a fost zdruncinat de toate aceste aspecte. De la a fi fost unul dintre cei care aparţineau cercului iniţiaţilor, s-a trezit brusc în afara lui. I s-a spus clar că nu mai era bine-venit nici măcar la spectacole. Acum, cred că habar nu aveam cât de înspăimântătoare putea fi dezaprobarea noastră combinată. Cu discul ce abia începea să dea toate semnele că era un enorm succes, Bob nici măcar nu putea să profite

de acest moment de glorie.

Până la urmă, toată povestea a fost lăsată moartă, dar, şi după doi ani, praful încă umplea atmosfera în loc să se aşeze, iar Roger nu era în niciun caz pregătit să-l ia pe Bob din nou la bord – chiar şi presupunând că Bob mai voia să vină. Din punctul meu de vedere, acest lucru ar fi fost unul ruşinos. Poate că mintea lui Bob era confuză, dar el a fost întotdeauna gata să spună ce gândeşte…

Locul lăsat gol de Bob a fost, în parte, ocupat de Michael Kamen, care nu era doar un compozitor foarte apreciat – ulterior nominalizat pentru Oscar –, ci şi un claviaturist foarte bun. Michael studiase iniţial oboiul la Juliard School în New York şi începuse să compună muzică de film în anii 1970. După *The Wall*, a continuat să scrie muzica şi pentru filme precum *Brazil, Mona Lisa, Die Hard, Licence To Kill, Robin Hood: Prince Of Thieves* (pentru care a primit nominalizarea la Oscar) şi *Mr Holland's Opus,* şi a creat muzica pentru serialul de televiziune *Edge Of Darkness.*

Aceasta a rezolvat problema practică lăsată de plecarea lui Rick. Însă Michael nu era interesat de o abordare conflictuală pentru a face discuri. Într-adevăr, el nu avea nevoie de asta. Putea, pur şi simplu, să continue să facă o treabă minunată, indiferent de situaţia în care se afla. Munca sa la *The Wall* a fost făcută fără niciun contact faţă în faţă, iar politica trupei nu era nicidecum în competenţa sa.

Cea mai mare parte din lucrul la *The Final Cut* a avut loc la Mayfair Studios în Primrose Hill, în nordul Londrei. Lăsând la o parte localizarea sa convenabilă în apropierea unui restaurant care ne plăcea la tuturor, James Guthrie era nerăbdător să lucreze acolo. În absenţa lui Bob, James fusese alegerea evidentă ca inginer şi coproducător, mai ales pentru abilitatea sa de a rezolva cu succes sarcina dificilă de a lucra cu fiecare dintre noi. În 1981, ne-a ajutat să reînregistrăm „Money" pentru albumul compilaţiei

Collection Of Great Dance Songs. Dave lucrase la recent lansata Linn Drum Machine şi apoi eu am intrat în studio pentru efectele de dublare la tobele live. Din nefericire, au existat unele discrepanţe între sincronizarea mea şi cea a platformei de mixaj, iar James a simţit că trebuia să discute direct cu mine. Mi-a explicat că erau câteva probleme de consistenţă legate atât de timbru, cât şi de sincronizare. Îşi aminteşte că am ascultat cu atenţie comentariile sale, dând din cap şi cântărind cu grijă fiecare cuvânt, şi apoi am răspuns: „Mmm, sincronizarea şi consistenţa nu au fost niciodată punctele mele forte. Am fost întotdeauna mult mai bun la petrecerile de după spectacol".

Alte câteva studiouri au fost folosite pentru efecte de dublare specifice, inclusiv Olympic, RAK, Eel Pie şi propriile studiouri ale lui Roger şi David, ambele echipate acum la nivel profesionist. Numele studioului lui Roger, The Billiard Room, sugera conţinutul care se adăuga magnetofonului cu 24 de canale...

În parte, asta s-a datorat dorinţei de a evita să ne întoarcem la Britannia Row, căreia, deşi acum într-o stare mult mai bună din punct de vedere tehnic, îi lipseau încă unele calităţi pe care James le considera esenţiale. Totodată, poate că a fost o decizie înţeleaptă să folosim mai degrabă studiouri neutre decât Britannia Row: între zidurile propriului nostru buncăr nuclear, lucrurile s-ar fi putut încheia mai curând printr-o implozie definitivă decât printr-o explozie. Singura problemă tehnică reală pe care am avut-o la Mayfair a fost asistentul care a dormit de-a rupt şi ne-a ţinut pe-afară chiar în weekendul de dinaintea Crăciunului, când am făcut cu toţii un efort deosebit ca să venim la studio – pentru siguranţa sa, a fost sfătuit să nu se mai întoarcă anul următor.

James îşi aminteşte de o sesiune destul de plină la Billiard Room, în timpul înregistrărilor la *The Final Cut*, cu Roger încercând să îmbunătăţească un anumit set vocal:

„Roger era în poziţia sa obişnuită, aşezat pe marginea mesei de biliard, cu căştile pe urechi şi cânta.

De cele mai multe ori, Roger era în formă şi putea să-i iasă o interpretare vocală emoţionantă destul de repede. Astăzi nu era într-o zi bună. Acutele nu ieşeau uşor şi tensiunea începea să se acumuleze. Michael nu era deloc într-o dispoziţie bună. Nu scosese niciun cuvânt de ceva vreme şi atenţia sa era clar în altă parte. Mâzgălea ceva cu mare atenţie pe un carneţel”.

Până la urmă, Roger, enervat de lipsa evidentă de interes a lui Michael, a dat buzna în camera de control şi a vrut să ştie ce scria Michael. „Michael decisese că, într-o viaţă anterioară, el trebuia să fi făcut ceva incalificabil, ceva pentru care ştia – karmic – că trebuie să plătească îndurând dublă după dublă a aceleiaşi interpretări vocale. Aşa că scrisese tot timpul în carneţel, pagină după pagină, rând după rând: «Nu trebuie să fut oi». Nu era foarte sigur ce făcuse în viaţa anterioară, dar «Nu trebuie să fut oi» părea o presupunere destul de corectă.”

Peste câţiva ani, când Michael era în turneu ca membru al trupei lui Roger, toţi cei aflaţi în turneu au primit tricouri. Pe tricourile echipei tehnice scria, în oglindă: „Îmi merit cu adevărat banii?” (primul lucru la care să se gândească în fiecare dimineaţă), în timp ce formaţia avea tricouri cu mesaje personalizate. Pe cel al lui Michael scria „PEEHS KEUF TON TSUM I”[31]. Poate surprinzător, şi Michael, şi James aparţin grupului extrem de exclusivist de colaboratori care a supravieţuit pentru a lucra din nou cu noi toţi.

Pentru o vreme, rolul meu în cadrul pregătirilor a fost destul de redus. Îmi petreceam tot mai mult timp alergând la curse: în 1981, nu am reuşit să ajung la Le Mans, spectacolele cu *The Wall* având întâietate. Însă Steve a reuşit o adevărată capodoperă în termeni de mobilitate,

[31] *I must not fuck ship,* scris în oglindă (n.r.).

luând parte la startul cursei, gonind înapoi la Earls Court pentru spectacolul de sâmbătă seara şi apoi întorcându-se pe circuit ca să alerge în ultima jumătate a cursei, duminică dimineaţa. Pentru a compensa acest lucru, organizaserăm o promovare deosebit de inteligentă sub forma încurajării lui Wilfred Jung, preşedintele EMI Germania, să sponsorizeze Dorset Racing Lola 298 pentru a participa la cursa de 1000 de kilometri de la Nurburgring în 1981, în plin sezon de spectacole live cu *The Wall.* Acest lucru nu a fost, de fapt, foarte dificil, pentru că Wilfred era cel mai înfocat fan al curselor de maşini. Cred că am simţit amândoi că ăsta era exact modul în care se cimentau relaţiile artist-companie. În anul următor, m-am întors la Le Mans împărţind cursa cu Steve. Între căutatul sponsorilor, sesiunile de antrenament şi coproprietatea dezastruoasă a unei echipe de Grand Prix, este o minune că am mai găsit timp să ajung la studiouri…

Dar, cu toate astea, am petrecut câteva zile fixând unele ritmuri de tobe şi o anumită perioadă arătându-mă la faţă ca să dovedesc bunăvoinţă şi să le reamintesc tuturor că sunt încă în viaţă. Aceste atribuţii nesolicitante nu au crescut decât în momentul în care a devenit clar că un alt ingredient nu se ridica la înălţimea aşteptărilor: efectele sonore holofonice nu funcţionau.

La începutul înregistrării, fuseserăm abordaţi de un inginer audio italian pe nume Hugo Zuccarelli, care pretindea că inventase un nou sistem holofonic ce putea fi înregistrat simplu pe bandă stereo. Noi eram sceptici, deoarece câteva incursiuni anterioare, prin anii 1970, în minunata lume a quadrofoniei, se dovediseră a fi mult prea complexe. Procesul de înregistrare quadro cerea foarte mult spaţiu de canal muzical şi interminabile ajustări la butoanele de control pentru a plasa sunetele în spectrul quadrofonic. Nu numai că procesul era extrem de complicat în aproape toate aspectele sale, dar nici numărul de nebuni pregătiţi să-şi aşeze fotoliile exact în centrul sufrageriei

pentru a se bucura la maximum de această experienţă nu era suficient.

Cu toate acestea, sistemul holofonic – sau „sunet total” – al lui Hugo Zuccarelli era diferit. Chiar funcţiona, încă nu ştiu exact cum, pentru că nu folosea decât o pereche de microfoane stereo introduse în capul unui manechin. Aceasta oferea o anumită calitate sonoră spaţială care, atunci când era ascultată în sens invers prin căşti, reproducea modul în care urechea umană funcţionează în mod obişnuit. Prima casetă demo a lui Hugo era cu adevărat uimitoare: îmi amintesc un efect în care o cutie de chibrituri era scuturată şi rotită în jurul capului, astfel încât părea să fie în spate, deasupra sau dedesubt. Dacă închideai ochii în timp ce ascultai la căşti, era destul de dezorientant şi foarte convingător.

Imediat am decis să folosim sistemul pentru toate efectele sonore de pe album şi m-am oferit voluntar să însoţesc capul holofonic (care răspundea la numele de Ringo) în diferite amplasamente pentru a capta sunetul clopotelor de la biserică sau sunetul paşilor. Roger era deosebit de încântat de efectul Doppler al maşinilor în trafic şi de efectul muzical creat pe măsură ce tonul vehiculului care trecea se schimba. Până la urmă, experienţa mea la cursele de maşini a dat roade: am petrecut multe „happy hours” captând sunetele pe Queen’s Highway şi încercând să înregistrez scrâşnetul pneurilor pe platoul antiderapant la Hendon Police Driving School (un eşec total întrucât, chiar şi cu frânele complet trase, maşinile alunecau pe petele de ulei într-o tăcere care îţi dădea fiori).

Roger voia şi sunete ca cele ale avioanelor de luptă. Printr-un contact suspus în aviaţia militară, am obţinut permisiunea de a înregistra câteva Tornado la RAF Honington în Warwickshire. A fost o experienţă extraordinară să stau la capătul pistei încercând să setez un nivel de sunet atât de intens, încât, atunci când s-au

aprins dispozitivele postcombustie, aerul însuşi trosnea din cauza supraîncărcării sonice. Tot pe reţeaua de tovarăşi vechi m-am bazat şi ca să convingă un prieten care zbura pe avioane Shackleton să înregistreze un astfel de avion în zbor. Ideea de a petrece o jumătate de zi învârtindu-mă pe deasupra oceanului şi căutând submarine inexistente nu mă încânta, însă Ringo a acceptat bărbăteşte misiunea şi s-a întors, pentru micul dejun şi medalii, cu douăsprezece ore de zgomot de avion de vânătoare înregistrat pe bandă. Încă mă simt puţin vinovat că am primit atâta ajutor din partea unor prieteni din Forţele Armate şi toată munca aceea a sfârşit pe un disc de protest. Sper că până acum m-au iertat cu toţii.

A fost păcat că, înainte ca eu să fi început măcar să lucrez la *The Final Cut*, Roger a considerat necesar să anunţe agresiv că, din moment ce munca mea se rezuma doar la „bătutul tobelor”, nu puteam să pretind nici redevenţe suplimentare, nici credit pentru orice altă lucrare. Părea, într-adevăr, un comportament ce începea să fie vecin cu megalomania, mai ales că eu nu reprezentam nicio ameninţare pentru planurile sale. Am decis să privesc partea bună a lucrurilor: cel puţin a fost o modalitate de a scăpa de atmosfera încărcată din studio.

Dacă eu n-am avut parte de prea multă distracţie, David în mod sigur nu a dus-o nici el mai uşor. Roger ignora deliberat orice sugestie din partea lui David, acesta fiind, poate, motivul pentru care l-a vrut pe Michael la bord ca să sporească aportul muzical. Ţinând cont de atuurile sale melodice şi de experienţa sa de compozitor şi aranjor, în multe privinţe Michael a fost, probabil, un substitut atât pentru David, cât şi pentru Rick sau Bob. Se poate să fi fost paranoia, dar părea că David era scos din joc. În momentul când *The Final Cut* s-a terminat, Roger deţinea efectiv controlul total. Cred că noi lucraserăm întotdeauna pe principiul că cei care compun ar trebui să aibă ultimul

cuvânt asupra modului în care ar trebui produsă lucrarea. Fără niciun fel de contribuţie componistică din partea lui David, rolul său a fost inevitabil erodat.

Cu toate astea, nu-mi amintesc să fi discutat dacă ar fi trebuit lansat ca album solo Roger Waters. În orice caz, un asemenea plan ar fi fost probabil tardiv. Casa de discuri aştepta un album Pink Floyd şi nu i-ar fi picat bine să primească un album solo Roger Waters. Eu m-aş fi opus pentru că asta ar fi însemnat, cred, sfârşitul formaţiei, iar eu am tendinţa nefericită de a persista în ideea că „dacă nu facem nimic, poate că problema va dispărea de la sine”. Iar opţiunea ca noi să o luăm de la capăt cu un album de grup la un moment dat părea de neconceput. Ar fi trebuit, desigur, să rezolvăm aceste probleme la timpul potrivit, dar, cumva, le-am evitat complet.

Deşi noi aveam o abilitate remarcabilă de a ne enerva şi supăra unul pe altul, păstrându-ne totuşi o faţă serioasă, nu am dobândit niciodată capacitatea de a vorbi unul cu celălalt despre lucruri importante. După *The Dark Side Of The Moon,* am avut cu toţii o puternică tendinţă de a critica foarte dur – şi de a primi criticile chiar şi mai prost. Despre Roger se spune uneori că îi place să se certe, dar nu cred că este cazul. Cred că adeseori Roger nu îşi dă seama cât de îngrijorător poate să fie şi, odată ce vede că o confruntare este necesară, este atât încrâncenat să câştige, încât pune totul la bătaie – şi la el totul poate fi destul de înspăimântător. Pe partea pozitivă, cred că asta reprezintă un avantaj enorm pentru el atunci când joacă golf, tenis şi poker… David, pe de altă parte, poate să nu fie atât de îngrijorător la început, dar odată ce a decis cursul unei acţiuni, este greu de stăvilit. Şi când obiectul său imuabil a întâlnit forţa irezistibilă a lui Roger, dificultăţile au apărut în mod garantat.

Ceea ce a urmat a fost o ceartă imensă cu privire la creditele de autor; în cele din urmă, numele lui David a

dispărut, deşi se hotărâse că va fi totuşi plătit. Michael Kamen a rămas coproducător – alături de James Guthrie.

De ce am fost pregătiţi să continuăm cu ceea ce resimţeam ca fiind preluarea lui Roger? Am acceptat atâtea lucruri ca fiind inevitabile, încât, privind înapoi, pare inutil. O astfel de acceptare laşă ar fi putut fi rezultatul unor schimbări treptate, operate în structura formaţiei în decursul deceniului precedent. Lipsindu-i probabil încrederea în propriile abilităţi de compozitor, David poate că a simţit că, dacă ne certam din cauza acestor lucruri, riscam să-l pierdem pe Roger şi să nu mai putem continua. Sau poate că, după plecarea lui Rick, ne-am temut de marginalizare şi apoi am negociat individual. Mă doare să recunosc, dar, indiferent de motive, tendinţa de a-l socoti pe Roger ca fiind ultimul ticălos, deşi tentantă, este probabil deplasată.

Îmi amintesc această perioadă ca fiind una extrem de tensionată, luptându-ne ca să ţinem lucrurile laolaltă. Nici viaţa mea personală nu era în perfectă ordine. După anul petrecut în străinătate, mă confruntam cu propriile mele drame. Mă despărţisem de Lindy şi mă pregăteam să intru într-o nouă relaţie cu Annette, actuala mea soţie.

Dată fiind înclinaţia mea către evitarea confruntării în probleme emoţionale şi în viaţa reală, ar fi un eufemism să spun că aceasta nu era o perioadă uşoară. A fost extrem de dureros pentru Lindy şi fiicele mele, Chloe şi Holly, deşi am sentimentul neplăcut că m-am simţit probabil ca fiind singurul care suferea cu adevărat.

Când a fost lansat albumul, în martie 1983, se mai tăiase încă o legătură Floyd. Din cauza unor cheltuieli suplimentare foarte mari pentru un spot video, Storm şi Po desfiinţaseră Hipgnosis (a se citi, poate, „diferenţe vizuale”) şi, în ciuda implicării lui Gerald Scarfe în *The Wall*, Storm se aşteptase, normal, să primească el slujba asta. Însă şi Gerry, şi Storm au fost săriţi din schemă şi Roger a ales să

deseneze el însuşi coperta. L-a folosit pe Willlie Christie pentru a face fotografiile – cred că asta a fost puţin cam stânjenitor pentru Willie, întrucât se întâmpla să fie cumnatul lui Roger, dar şi un excelent fotograf – însă absenţa Hipgnosis a mai adăugat câţiva decibeli la impresia că „Last Post” părea să sune aşa cum fusese cândva Pink Floyd

Nu cred că Roger se simte întru totul fericit cu *The Final Cut* – „profund viciat” este, cred, un comentariu pe care l-a făcut –, dar trebuie să existe multe lucruri legate de el de care se bucură. Faptul că îi este dedicat tatălui său spune clar cât de personal a fost discul pentru el şi, într-un fel, cât de puţin a contat părerea noastră, a celorlalţi. Pentru mine, discul reprezintă o perioadă atât de dificilă din viaţa mea încât îmi este greu să evaluez corect piesele. La fel ca toate celelalte albume ale noastre, discul terminat este mai degrabă jurnalul unor luni din viaţa mea, decât un produs muzical pe care pot să-l judec în mod obiectiv.

Muzica este capabilă să te atingă direct într-o anumită fază a vieţii tale şi să-ţi păstrezi ani de zile afecţiunea faţă de melodii îngrozitoare („Este extraordinar cât de puternică poate fi muzica de duzină”, cum spune Noel Coward) Pentru muzicienii care înregistrează, lucrul ciudat este că acest interval de timp este decalat întrucât realitatea unui album există, de fapt, într-o perioadă de până la un an *înainte* de lansarea sa. Pentru mine, *The Final Cut* înseamnă mai curând a doua jumătate a lui 1982 decât 1983…

După ce *The Final Cut* s-a terminat, nu mai existau planuri de viitor. Nu-mi aduc aminte de nicio promovare şi nu a fost nicio sugestie pentru vreun spectacol live pentru a promova discul. Oricum, ar fi fost greu de imaginat un spectacol care să poată urma după *The Wall.* Dar a existat un ceva diferit în modul în care David şi cu mine priveam viitorul. Pentru noi, concertele live şi turneele făceau parte

integrantă din viaţa trupei Şi dacă a face parte dintr-un Floyd condus de Roger însemna că nu vor mai exista spectacole live („Din motive de indisciplină, toate turneele au fost anulate anul acesta”), ci doar exasperare în studioul de înregistrări, viitorul părea extrem de neatrăgător.

Prin urmare, David şi Roger au început amândoi să lucreze la proiecte solo. Albumul şi turneul lui David *About Face* s-au concentrat mai mult pe interpretare şi mai puţin pe spectacol. O mare parte din materialul interpretat provenea de pe albumele sale solo, dar turneul şi albumul ne-au ajutat mai târziu în anumite moduri: ele îl prezentau pe David în ipostazele sale cele mai bune de muzician, iar relaţia puternică pe care reuşise să o construiască cu presa şi cu casa de discuri ne-a plasat într-o poziţie extrem de bună atunci când, peste patru ani, am avut cea mai mare nevoie de ea. De asemenea, s-ar putea să-l fi făcut să înţeleagă necesitatea creării unui spectacol teatral complet dacă voia să umple nişte stadioane mari.

Chiar înainte ca turneul său să ajungă la Hammersmith Odeon, David a venit la mine şi mi-a spus că ar fi frumos ca eu şi Rick să apărem la finalul ultimului spectacol de la Londra şi să cântăm împreună „Comfortably Numb”. Suna bine şi după-amiază m-am dus să facem o repetiţie şi să încercăm să cântăm cu echipamentul altcuiva. Era puţin ciudat, mai ales că eu nu mai cântasem piesa de patru ani, dar Chris Slade, bateristul turneului lui David, a fost cât se poate de amabil. După nenumăraţii baterişti care îţi predau morocănoşi bateriile lor spunându-ţi: „Să nu foloseşti premierul”, acesta s-a dovedit a fi un caz în care, cu cât bateristul este mai bun, cu atât atitudinea lui este mai relaxată… Cântecul suna minunat şi ne plăcea să-l interpretăm. Urăsc să folosesc un limbaj metaforic, dar cred că am simţit o anumită magie cântând din nou împreună şi cred că a fost un moment ce a contribuit la evenimentele ulterioare din 1986.

Între timp, Roger relansa proiectul *Pros And Cons Of Hitch-hiking* pentru care pregătise demouri cu multă vreme înainte, ca o alternativă la *The Wall*. Albumul a fost lansat la scurt timp după spectacolele lui David de la Hammersmith, iar apoi Roger a trecut la realizarea a ceva ce însemna propria sa versiune de turneu Pink Floyd, folosind o nouă animaţie a lui Gerry Scarfe, precum şi elemente de la Fisher Park. M-am dus să văd spectacolul său la Earls Court şi am descoperit că experienţa avea un efect îngrozitor de deprimant asupra mea. Prima jumătate era compusă din piese Floyd şi mi-a lăsat impresia unui Peter Pan (cam bătrân) la fereastra unei creşe – era partea mea interpretată de altcineva. Privind retrospectiv, acest eveniment probabil că m-a stimulat mai mult decât orice altceva. Am înţeles că nu puteam să las lucrurile să treacă atât de uşor şi să văd cum trenul pleacă mai departe fără mine.

Rick lucra cu Dave Harris la un proiect numit *Zee* (au lansat un album aproape simultan cu Roger), iar eu m-am implicat într-un scurt film documentar care combina elegant muzica şi cursele de maşini. De fapt, se lega perfect cu o colaborare pe care o aveam cu un prieten, Rick Fenn, clăparul grupului 10cc cu care înfiinţasem o mică companie pentru a crea muzică pentru reclame şi filme.

Ideea pentru *Life Could Be A Dream* implica un contract cu Rothmans şi echipa lor de maşini Porsche 956 din Campionatul Mondial de Formula Unu. Urma să alerg cu echipa de lucru în câteva dintre cursele de 1000 de kilometri cu o cameră pe bord. Ca bonus, aveam să particip la Le Mans împreună cu Rene Metge şi Richard Lloyd (ca o pură coincidenţă, Richard fusese într-o viaţă anterioară producător la Decca şi responsabil de înregistrarea primului cântec al lui Rick cu Adam, Mike & Tim). Cu o coloană sonoră reuşită, credeam că filmul ăsta ar fi putut avea potenţial comercial. Din nefericire, trebuie să recunosc că

nu aveam niciun fel de scrupule să port toate logourile companiei de tutun – şi să fiu foarte atent cum să răspund la întrebările jenante legate de fumat. Apoi am mers mai departe să facem un album care includea un single intitulat „Lie For A Lie” la care David a făcut, cu generozitate, partea vocală. Dar chiar şi cu ajutorul său nu a reuşit să se apropie de topuri nici măcar cât să-şi zgârie vopseaua, ca să nu mai vorbim de intrat în ele.

Nu prea erau şanse ca Pink Floyd să cânte împreună în această perioadă, deşi în 1985 existase o posibilitate vagă ca noi să apărem la Live Aid. În cele din urmă, David a fost singurul dintre noi care a reuşit, cântând la chitară cu Bryan Ferry, la care s-a adăugat şi faptul că l-a cunoscut pe clăparul Jon Carin.

Am folosit timpul liber ca să învăţ să pilotez, depăşindu-mi, în final, temerile născute din prea multele zboruri ce-ţi albeau încheieturile, din timpul turneelor. Acest lucru a devenit, evident, o modă şi, cumva în aceeaşi manieră, David şi-a luat şi el licenţa de pilot – la fel ca Steve O’Rourke. Am ajuns să împărţim avioane timp de câţiva ani şi să ne înspăimântăm mult mai mult decât am făcut-o vreodată pe avioanele de linie.

Această fază a proiectelor solo – care ar fi putut să ne ofere la toţi patru o gură de aer utilă – nu a servit, de fapt, decât la crearea unei alte surse de insatisfacţie. Roger decisese, cam pe atunci, să îşi renegocieze contractul său individual cu Steve şi voia ca aceste negocieri să rămână confidenţiale. Steve s-a simţit obligat, atât din raţiuni morale, cât şi, probabil, din motive financiare, să ne informeze şi pe noi. Această trădare – cum a văzut-o Roger – cuplată cu credinţa că Steve avusese tendinţa să-l reprezinte mai mult pe David în timpul negocierilor enervante pentru *The Final Cut,* l-au făcut pe Roger să dorească să-l înlocuiască pe Steve ca manager al său.

Ne-am întâlnit şi am vorbit; chiar am avut în 1984 o

întâlnire destul de relaxată, facilitată de sushi şi sake, la un restaurant japonez, pentru a discuta toate lucrurile pe care nu aveam să le facem – şi apoi Steve ni s-a alăturat să le audă. Roger a fost, fără îndoială, indus în eroare de bonomia şi resemnarea noastră generale, încât să creadă că acceptam că aventura Pink Floyd aproape că se încheiase. Între timp, David şi cu mine ne-am gândit că, după ce Roger terminase *Pros And Cons*, viaţa putea merge mai departe. Mai avuseserăm, la urma urmei, şi alte hiatusuri înainte. Roger vede această întâlnire mai degrabă ca pe o probă de duplicitate decât una de diplomaţie – eu nu sunt de acord. În mod clar, abilităţile noastre de comunicare erau în continuare deranjant de inexistente. Am părăsit restaurantul cu păreri diametral opuse despre ceea ce se decisese.

11.

Un nou început… şi restauraţie

În 1986, împreună cu David am decis să facem un alt album, fără Roger. Nu era nicidecum vorba despre vreun moment special de revelaţie în care am hotărât să mergem mai departe. David se gândise mai demult la asta şi lucrase la câteva demouri. Au urmat apoi nişte jumătăţi de conversaţie când Steve O'Rourke s-ar putea să fi spus: „Nu vreţi să…?" sau David să mă fi întrebat: „Ei bine, vrem sau nu?" În cele din urmă, aceste discuţii s-au precipitat şi, la sfârşitul lor, am căzut de acord: „S-o facem!" Odată luată, decizia a fost irevocabilă. Situaţia semăna puţin cu cea din 1968, când l-am pierdut pe Syd: privind retrospectiv, opţiunile alternative par îngrijorătoare. Nu ştiam exact cum aveam să facem, dar simţeam că trebuie să se poată. În ciuda antecedentelor mele personale ca vicar de Bray[32] al rock-and-rollului, eram cu totul devotat acestei decizii. Sunt încă puţin surprins de această manifestare de voinţă. Deşi o

[32] Expresie care descrie o persoană care îşi schimbă viziunea în funcţie de context (n.r.).

mare parte din munca noastră precedentă se bazase pe compoziţiile şi pe conducerea lui Roger, aveam totuşi o mare încredere în capacitatea lui David de a trezi relativ repede orice abilităţi latente şi credeam în calităţile sale vocale şi de chitarist, care contribuiseră atât de mult la sunetul trupei

Nu cred că ne-am întrebat dacă ar putea exista vreun fel de consecinţe legale, dar, în mod sigur, eram conştienţi de riscuri. Într-o perioadă în care presa era încă interesată de confruntarea cu Roger, exista posibilitatea deranjantă că am putea să le dăm apă la moară lansând un album care ar confirma afirmaţiile adversarilor noştri, dovedind că nu suntem altceva decât nişte plagiatori lacomi. Eram terifiaţi de posibilitatea de a fi înfrânţi de fostul nostru coleg în războiul dus pe rafturile magazinelor de muzică, ceea ce reprezenta un imbold semnificativ şi o acuzaţie tristă la adresa motivaţiilor noastre reale, dacă era să le comparăm cu visul de a le aduce muzică frumoasă oamenilor drăguţi Rănirea orgoliilor noastre era mai gravă decât orice dezastru financiar.

Pe toată durata înregistrării, lupta permanentă cu Roger a continuat neabătută şi a oferit propriul său carusel de distracţie. Nenumăratele convorbiri telefonice cu avocaţii au fost înlocuite cu întâlniri lungi, ţinute adesea în spaţiile dickensiene de la Inns of Court. În speranţa de a găsi o dovadă concludentă, orele de discuţie se învârteau în jurul aspectelor celor mai anoste ale istoriei noastre, şi anume subtilităţile juridice legate de ce credeam noi că am fost de acord, verbal, acum optsprezece ani. Litigiul este o experienţă remarcabilă pentru că îţi selectezi gladiatorii în funcţie de calităţile lor de luptători şi apoi te aşezi în spate ca să-i vezi cum răspund la comenzi. Este probabil cea mai scumpă şi, totodată, cea mai enervantă formă de distracţie pe care am întâlnit-o vreodată.

Departe de linia frontului juridic, au existat câteva

discuţii şi încercări de reconciliere. Într-o seară, am luat cina cu Roger şi mi-a spus că el ar lăsa-o moartă dacă ar scăpa de contractul cu Steve. Din nefericire, Steve era o parte importantă a întreprinderii noastre şi cred că simţeam că eram legaţi unii de alţii poate mai mult decât trebuia. O parte a problemei era legată de faptul că nu aveam nimic scris. Exista un acord verbal – la fel de obligatoriu ca unul scris, aşa ne-au spus avocaţii – între Steve şi formaţie ceea ce însemna că orice acţiune a unuia dintre noi trebuia să fie ratificată de ceilalţi. Discuţiile erau tulburate de faptul că nu înţelegeam, eu în mod sigur, care erau cu adevărat implicaţiile – şi, prin urmare, problemele rămâneau neclare şi orice cuvânt era pus la îndoială. Privind retrospectiv, ar fi trebuit să ne rezolvăm problemele cu Roger atunci şi acolo.

Cu toate acestea, credeam că înţeleg situaţia neplăcută în care se afla Roger. Pe de o parte, simţea că el era Pink Floyd şi, în calitate de compozitor şi director de operaţiuni, dusese în spate trupa timp de cel puţin zece ani. Dar, atâta vreme cât formaţia exista ca entitate, ea reprezenta un obstacol real pentru cariera sa solo, întrucât casa de discuri avea să aştepte întotdeauna un produs marca Pink Floyd. Orice lucrare solo a sa ar fi fost văzută ca un material intermediar de umplutură şi ar fi fost improbabil să beneficieze de promovarea care i s-ar fi acordat unui album al trupei.

Ceea ce-i trebuia, realmente, lui Roger era ca formaţia să fie formal dizolvată pentru a deschide calea propriei sale cariere solo şi, probabil, asta a bănuit că se va întâmpla dacă îşi retrăgea serviciile ţinând cont de faptul că Rick nu mai era, tehnic vorbind, membru al trupei, eu făcusem prea puţine – dincolo de cursele de maşini şi de a deveni proprietarul unui garaj – şi chiar şi David devenise mai mult un producător şi chitarist invitat de alţi muzicieni decât un membru al trupei. Ceea ce nimeni nu anticipase a fost răspunsul lui David faţă de ceea ce cred că a resimţit ca

fiind lipsa de recunoaştere şi de vizibilitate pentru contribuţiile şi ideile sale. Împărţirea prăzilor de război – şi mai ales a meritelor – este adesea nedreaptă, dar el suferise, probabil, cea mai mare nedreptate. Până şi eu, nedoritor de confruntare, m-am simţit jignit că, după douăzeci de ani de muncă, mi se spune să stau frumos jos, să-mi strâng lucrurile şi să mă retrag.

Deşi în trecut, de regulă, îi luam partea lui Roger, care, la urma urmei, era unul dintre prietenii mei cei mai vechi, am fost mortificat la sugestia că nu contribuisem cu nimic şi că, fără el, eram acum inapt de muncă. Citatul care mi se atribuie (şi care îmi place în mod deosebit) este: „Roger obişnuia să spună că nimeni nu este indispensabil şi… avea dreptate”.

Privind în urmă, Roger a făcut probabil o greşeală tactică urmând calea juridică – iar la un moment dat, eram cu toţii pregătiţi să ajungem la tribunal. Dar cum cuvântul „răbdare” nu figurează în dicţionarul lui Roger, dorinţa sa înnăscută de a acţiona, mai degrabă decât de a aştepta, a însemnat că el voia să aducă totul la punctul de fierbere – şi a obţinut rezultatul opus celui pe care-l intenţionase. Pentru David, în special, unul dintre marile imbolduri l-a reprezentat faptul că Roger, auzind despre planurile pentru un nou album, i-a spus: „N-o să-l faceţi niciodată”.

Roger deja lăsase să se înţeleagă că el credea că Pink Floyd încetase să mai existe, iar disputa sa cu Steve degenerase. Cum eram cu toţii furioşi, am săpat tranşee pentru a rezista pe poziţii şi am refuzat să ne clintim din loc. Roger a declanşat războiul zvonurilor anunţând pe tot mapamondul că trupa „era terminată”. Asta a fost o surpriză pentru noi ceilalţi. Şi s-a dovedit a fi un stimulent în plus ca să facem albumul.

Eram foarte motivaţi. Acum ne-am îndreptat atenţia către „cum”, „cu cine” şi „încotro” să mergem mai departe. „Când” nu era realmente o problemă. Nu exista nicio

obligaţie faţă de vreo casă de discuri şi nu aveam stabilite date de turneu. Procesul de creaţie a albumului putea determina, iniţial, ritmul de lucru.

„Cum” se centra în primul rând pe alegerea de către David a partenerilor cu care să compună şi să lucreze. Anterior, luaserăm hotărârea să-l readucem pe Bob Ezrin ca coproducător. În mod regretabil, Bob Ezrin fusese avut în vedere ca producător şi pentru albumul lui Roger, *Radio KAOS,* care se înregistra în acelaşi timp. Bob susţine că el stabilise că n-o să lucreze la discul lui Roger pentru că nu puteau să cadă de acord asupra unui program convenabil amândurora. Bob voia în mod deosebit să evite sejururile lungi, departe de casă; Roger voia să continue şi să termine treaba. Fapt este că Roger s-a simţit trădat când Bob a semnat cu „opoziţia” – după cum zice Bob, Roger ne numea, pe-atunci, „Brioşele”.

O istorie personală în contextul ăsta, Pat Leonard, care lucrase înainte cu David şi pe care îl vizam pentru discul nostru, până la urmă a lucrat cu Roger şi a fost încântat de oportunitatea asta, deci e posibil ca onorurile să fi fost împărţite în mod egal. Andy Jackson a fost adus ca inginerul nostru – Andy lucrase cu James Guthrie la coloana sonoră pentru *The Wall*. Cunoscându-l pe James, ne aşteptam de la el să fi făcut o alegere înţeleaptă şi nu ne-a dezamăgit.

După experienţele de înregistrare ale *The Wall* în Franţa, Bob s-a dovedit a fi întru totul înţelegător faţă de spiritul proiectului. Una dintre marile sale calităţi este capacitatea de a aplica o combinaţie specifică de abilităţi la o situaţie dată. Acum, el a înţeles repede că, la acest album, rolul său principal era să-l sprijine pe David, acţionând atât ca un catalizator, cât şi ca un fel de instructor muzical personal: Bob era deosebit de bun în a-l îndemna pe David să meargă mai departe.

În ceea ce priveşte compunerea cântecelor, David decisese să experimenteze lucrând cu o serie de

colaboratori potenţiali ca să vadă ce iese. A petrecut ceva timp cu Roy Manzanera, chitaristul lui Roxy Music, cu Eric Stewart de la 10cc, cu poetul din Liverpool, Roger Megough, şi cu muziciana de origine canadiană Carole Pope. Ce a reieşit din aceste încercări a fost faptul că, în realitate, David căuta un textier, iar acea persoană s-a dovedit a fi Anthony Moore, care făcuse parte din trupa Slapp Happy – cea care, cu foarte mult timp în urmă, fusese pe lista celor de la Blackhill Enterprises.

Am ales pentru primele faze ale înregistrării Astoria, studioul de pe şlepul lui David ancorat pe Tamisa, lângă Hampton Court. Această ambarcaţiune ciudată fusese construită pe la începutul anilor 1910 (şi costase 20.000 de lire – o sumă enormă, pe vremea acea) pentru un fost impresar de spectacole de musical şi varieteu numit Fred Kamo – un Harvey Goldsmith al acelor vremuri –, care îi distra la bord pe contemporanii lui Charlie Chaplin. *Astoria* măsura 28 de metri lungime, iar pe acoperiş avea un spaţiu unde putea cânta o orchestră de 70 de persoane – dacă cineva şi-ar fi dorit asta (noi n-am dorit). Atunci când a cumpărat-o, dintr-un capriciu, ca un studio personal plutitor, David locuia la vreo trei kilometri mai încolo.

Ca un adevărat muzician de sfârşit de secol XX, David, ajutat şi îmboldit de Phil Taylor, amenajase un studio în sufrageria modificată – un umbrar pe latura mică, dar cu destul de mult loc pentru baterie, chitară bass şi claviaturi. Camera de control, construită în salonul principal, avea pe două părţi ferestre ce dădeau spre râu şi pe cea de-a treia spre grădina de pe mal. Vaporul oferea şi suficient spaţiu pentru tot echipamentul auxiliar de acompaniament.

Am început înregistrarea folosind un magnetofon analog cu 24 de canale cu efecte de dublare pe un magnetofon digital Mitsubishi cu 32 de canale. Era prima dată când făceam o incursiune în înregistrarea digitală pe bandă. Această nouă tehnologie avea o serie de beneficii – inclusiv

o calitate îmbunătăţită a sunetului şi nicio alterare a acestuia – după cum avea şi amplasamentul vasului. Phil Taylor îşi aduce aminte că, în timpul înregistrărilor pentru *A Momentary Lapse Of Reason,* David a navigat în susul râului, a stat la bord o săptămână şi a înregistrat întreaga piesă „Sorrow”, inclusiv toate părţile de chitară, vocile şi bateria, astfel încât, atunci când ne-am întâlnit, într-o zi de luni, nu a mai fost nevoie decât de puţin scuipat şi să-i dăm lustru.

The Trout, o ambarcaţiune din anii 1920, era ancorată alături, la îndemâna oricui trebuia să plece sau, mai degrabă, pentru oricine locuia în zonă şi voia să ajungă acasă în cazul în care permisul de conducere îi fusese suspendat. Părea încă destul de neobişnuit ca din studio să ai o perspectivă asupra lumii din afara lui – ba chiar o perspectivă deosebit de atrăgătoare (de câţiva ani, însă, devenise *de rigueur* să înregistrăm în câteva locuri la fel de frumoase). S-a dovedit o formulă de succes şi un mediu atât de plăcut, încât, chiar dacă lucrul se terminase, nimeni nu se grăbea să plece.

Se simţea uneori câte o mişcare mai viguroasă atunci când nave mari depăşeau viteza legală, dar, cu excepţia unui vâslaş ciudat, singurul trafic în zonă era cel al sutelor de lebede din rezervaţia locală. Am avut odată o vizită a unei echipei de intruşi de la o televiziune de ştiri care, după ce nu a reuşit să obţină o audienţă, a pretins că şi-a pus echipamentul de scufundare şi, într-o scenă ce amintea *de Above Us The Waves*, ne înregistrase lucrând de sub apă. Ar fi trebuit să fi stat acolo atât de mult timp, şi să le fi fost atât de frig, pentru a obţine măcar un fragment de sunet îmbibat cu apă, încât cred că povestea poate să stea alături de cea care susţine că inspiraţia ne venea de la fiinţe extraterestre venite în vizită de pe alte planete…

O ameninţare mai gravă a apărut în momentul în care apele râului au început să crească atât de repede încât

vasul a început să se încline întrucât se agăţase de unul dintre pilonii care-l ţineau pe loc. Perspectiva ca *Astoria* să dispară în apele înspumate precum *Titanicul* în timp ce formaţia continua să cânte era prea înspăimântătoare pentru a medita asupra ei, deşi îmi place să cred că Leonardo di Caprio ar fi reuşit să captureze cu succes farmecul meu copilăresc în epopeea pentru televiziune care, fără îndoială, ar fi urmat. Însă, aşa cum de fapt s-a şi întâmplat, Langley, credinciosul nostru barcagiu şi intendent a fost pe poziţii şi a dat drumul cârligului cu pricina. În semn de profundă recunoştinţă, l-am invitat mai târziu să fie un personaj principal (în rolul vâslaşului) în filmele din turneu, întrucât Langley trăieşte pe o barcă şi vâsleşte în fiecare zi, el este cel mai apropiat echivalent al lui Ratty din *The Wind in the Willows (Vântul prin sălcii)* pe care eu l-am întâlnit vreodată.

Lucrul pe o barcă a fost foarte mult îmbunătăţit de noua tehnologie apărută după *The Wall* şi *The Final Cut*. În aceşti ani, softurile şi echipamentul computerizat deveniseră ceva obişnuit în camera de control. Ca cele mai multe dintre progresele tehnologiei, marele avantaj al computerizării era că toate deciziile puteau fi amânate în timp ce era încercată o infinită varietate de opţiuni pentru sunete şi pentru editare.

Acesta a fost albumul în care am încorporat pentru prima dată mari cantităţi de sampling; samplelurile[33] erau uşor de manevrat şi cântecele puteau fi elaborate chiar din sunetele însele. Şi asta pentru că părţile de tobe, tempoul şi chiar măsurile puteau fi acum modificate, cu o variaţie deliberată în ritmul format pentru a-l mai umaniza un pic. Evident că un computer nu poate încă să arunce un televizor pe fereastra unui hotel sau să se îmbete şi să zacă pe covor, aşa că, cel puţin o vreme, nu există pericolul că i-

---

[33] Sample - înregistrarea unui anumit sunet muzical şi apoi reutilizarea lui în diferite modalităţi în structura unei piese (n.r.).

ar putea înlocui pe bateriști.

Ca s-o spun pe aia dreaptă, m-am trezit copleșit de computere la albumul ăsta. Nu mai cântasem serios de patru ani și nu-mi plăceau nici măcar sunetul sau atmosfera propriei mele interpretări. Poate eram demoralizat de conflictul cu Roger. Dar e sigur e că am sfârșit prin a mă lupta să interpretez câteva părți în mod satisfăcător. Sub presiunea timpului, am renunțat la altele în favoarea unora dintre cei mai buni muzicieni pentru o sesiune de înregistrări din Los Angeles, printre care Jim Keltner și Carmine Appice – un sentiment ciudat, era puțin ca și cum i-ai fi dat mașina ta lui Michael Schumacher. Asta nu numai că era o atitudine defetistă, dar a însemnat și că, după aceea, a trebuit să învăț să cânt live partea aia nenorocită de tobe (o experiență de trecut la „să nu mai faci așa ceva în viața ta").

Artiștii invitați au fost parte dintr-o panică generală atunci când – pe Bob lovindu-l dorul de casă și având nevoie de un studio mai mare – ne-am mutat, cumva împotriva voinței noastre de mai bine, în LA, orașul său de baștină. La A&M Studios, am putut să admirăm nu doar talentele domniilor lor Keltner și Appice, ci și saxofonul lui Tom Scott și munca la clape a lui Little Feat's Bill Payne. Bob Dylan înregistra și el la A&M, așa încât, după lebedele și sendvișurile cu castraveți de p*e Astoria,* întreaga experiență a fost ca o întoarcere în adevărata lume a muzicii.

Pe când eram în California, am întâlnit o nouă specie umană: doctorul de tobe – nu venerabilul roadie care se asigura că bateria era așezată corect, ci un magician care scotea sunete nemaiauzite din orice avea la îndemână. Doctorul de tobe a venit cu un microbuz plin cu echipament, pufnind disprețuitor la vederea setului meu de tobe și a început să construiască o instalație de materiale cu o sonoritate fabuloasă: un grup de șase tobe mici, plin

de nuanţe subtile şi nenumărate cinele. A fost o revelaţie totală, era ca şi cum l-ai avea permanent la îndemână pe valetul perfect, aranjând, în loc de cravate, cinele coordonate.

Rick a venit la pregătiri destul de târziu şi a fost scutit de orice costuri sau repercusiuni juridice din partea lui Roger. Asta era, în primul rând, o chestiune practică. Exista o oarecare confuzie legată de poziţia lui Rick în cadrul formaţiei. Când David şi cu mine am vrut prima dată să vorbim cu Rick, am descoperit că, în acordul lui de plecare din 1981, era menţionată o clauză care îl împiedica să revină în formaţie. Prin urmare, trebuia să fim atenţi la ce însemna să fii un membru al formaţiei; pe coperta albumului am apărut doar eu şi David.

Cele mai multe dintre cântecele de pe *Momentary Lapse* fuseseră terminate înainte de începerea înregistrărilor şi, drept urmare, nu există decât foarte puţină umplutură. Când ne-am dus la Los Angeles să ascultăm ce se lucra pe mixajele iniţiale, am fost puţin descumpănit. Se părea că se mersese prea mult pe partea auditivă. Înregistraserăm foarte mult material şi cea mai mare parte a lui părea să fie în mix. În general, avuseserăm tendinţa să pierdem material la mixaj. Am căzut de acord că nu suna bine şi versiunea finală a fost mult mai aerisită.

Două lucruri mă frapează în legătură cu albumul terminat. Privind în urmă, ar fi trebuit realmente să am încredere în mine însumi şi să cânt toate părţile de baterie. Iar în primele zile din viaţa de după Roger, cred că eu şi David am simţit că trebuia să punem lucrurile la punct – altfel am fi fost măcelăriţi. Prin urmare, acesta este un album foarte „atent”, cu foarte puţine riscuri asumate. Puse cap la cap, aceste lucruri mă fac să mă simt ca şi cum m-aş îndepărta puţin câte puţin de *Momentary Lapse*, ajungând până la punctul în care albumul ăsta nu mai sună ca unul de-al nostru. Însă „Learning To Fly”, dintr-un motiv

oarecare, o face – se simte foarte mult ca o piesă „de-a casei”.

Am petrecut cele trei săptămâni obligatorii de agonie căutând titlul albumului: fiecare propunere a trebuit testată de mai mult ori. Dacă ne plăcea, oare se potrivea cu muzica, oare l-ar folosi Roger şi criticii împotriva noastră? Până la urmă, ne-am dat seama că nu existau niciun cuvânt sau o frază de care cineva să nu facă mişto, aşa încât, hotărându-ne pentru *A Momentary Lapse Of Reason* – o frază luată dintr-un vers creat de Roger împreună cu Phil Manzanera am revenit la grijile legate de celelalte elemente.

Pentru coperta albumului, ne-am întors din nou la Storm Thorgerson. Având în vedere că cea mai mare parte a înregistrărilor a avut loc pe râu şi că un vers descrie o viziune a unor paturi goale, conceptul s-a transformat într-un râu de paturi, fotografiate la Saunton Sands în Devon, unde fuseseră filmate majoritatea secvenţelor de luptă pentru filmul din *The Wall.* Au urmat toate problemele legate de mareele rapide şi de vremea împuţită. Un bonus era că, având la dispoziţie toate formatele alternative – CD, vinii, casetă, minidisc, versiuni pentru diferite teritorii –, puteam folosi la maximum toate ideile bune de design la care, altminteri, ar fi trebuit să renunţăm, evitând cu grijă discuţiile lungi şi deciziile dificile.

De acum, eram pregătiţi pentru un turneu. Michael Cohl, promoterul canadian, s-a dovedit a fi un monument de tărie într-un moment în care noi eram prinşi cu stadiile finale ale albumului şi cu aspectele juridice. Michael promovase show-uri încă de la sfârşitul anilor 1960, concentrându-se iniţial pe Canada sa natală şi, după aceea, extinzându-se în toată America de Nord. A devenit foarte implicat cu Rolling Stones, promovându-le turneul *Urban Jungle/Steel Wheels* şi apoi turneele *Voodoo Lounge*, *Bridges to Babylon* şi *Forty Licks.*

Michael era încrezător că putea avea loc un turneu şi, acceptând riscul ca Roger să dea în judecată orice promoter care vindea bilete, a început să facă reclamă spectacolelor noastre. Într-un moment în care nici măcar noi nu ştiam ce urma să se întâmple, un asemenea sprijin era nepreţuit şi îi asigură lui Michael un loc în galeria noastră personală a celebrităţilor. Vânzările anticipate de bilete au fost mari; de-acum tot ce ne mai îngrijora era fie că am putea fi daţi în judecată, fie că audienţa s-ar înfuria dacă Roger n-o să apară pe scenă şi cum să acoperim cheltuielile pentru organizarea acestui gen de spectacol pe care ni-l doream…

Încă de pe la începutul anilor 1980, sponsorizarea devenise un element major în finanţarea turneelor, dar, deşi atractivă, aceasta nu era o opţiune la îndemâna noastră. Având în vedere toate elementele necunoscute legate de receptarea noastră – şi de potenţialul unui eşec dramatic –, producătorii de Cola sau de încălţăminte de sport nu se înghesuiau la uşa noastră. Nu puteam să punem toate biletele la vânzare şi să folosim banii în avans. Singura modalitate viabilă ca s-o facem era ca David şi cu mine să ne scotocim prin buzunare.

În ceea ce mă priveşte, nu prea aveam lichidităţi ca să acopăr milioanele necesare, aşa că a trebuit să mă duc la echivalentul mai de lux al unei case de amanet şi mi-am lăsat în gaj Ferrari-ul GTO 1962. Probabil bunul cel mai de preţ şi un vechi prieten de familie (îl cumpărasem în 1977), această maşină a mai adăugat ceva la distinsa ei istorie competiţională. Pentru că piaţa auto o luase razna în ultima vreme, iar acest model fiind în topul nebuniei – se spune că o asemenea maşină s-a vândut atunci cu 14 milioane de dolari –, nu am avut probleme să-mi finanţez jumătate din costurile de organizare ale turneului.

Pe măsură ce strângeam echipa cu care să facem turneul, am putut vedea diferitele maniere de a pune la

încercare simţul fairplayului şi al loialităţii. Pentru a proiecta scenografia, am luat iniţial legătura cu Fisher Park, dar au refuzat oferta pentru că ei erau deja hotărâţi să lucreze la show-ul lui Roger, *Radio KAOS.* Era puţin probabil că vreuna dintre părţi, noi sau Roger, să aibă amabilitatea de a împărţi cu cealaltă talentele lor. Considerând că, peste doi ani, aveau să fie implicaţi şi în versiunea lui Roger la *The Wall* în Berlin, poate că au avut dreptate să rămână cu echipa lui.

Nu ştiu dacă în realitate aşa au stat lucrurile, dar am simţit că Jonathan Park, în special, îi era mai degrabă loial lui Roger decât ne era nouă, în timp ce Mark Fisher ar fi făcut bucuros ambele proiecte. Menţionez asta pentru că a devenit o problemă în momentul când, şapte ani mai târziu, josnici cum suntem, i-am cerut doar lui Mark să lucreze pentru noi. Putem să uităm să dăm credit atunci când trebuie, dar nu avem niciodată vreo problemă să ne aducem aminte de ofense reale sau imaginare.

Steve a făcut apoi nişte cercetări printre scenografi şi l-a găsit pe Paul Staples. Imediat ce am vorbit cu el şi am văzut ceva din ce lucrase, ne-am gândit că Paul era omul potrivit pentru treaba asta. El a adus o mare doză de gândire proaspătă la scenografia noastră: avea multă experienţă de lucru în teatru şi la nenumărate expoziţii şi prezentări. Paul a venit cu o grămadă de idei – ca de obicei, unele au trebuit abandonate, altele au supravieţuit. Spectacolul fusese iniţial proiectat pentru spaţii închise dar tot era nevoie de o structură de care să agăţăm ecranul. Ne doream o scenă mare şi, cu toate că nu părea să avem vreodată parte de aşa ceva, voiam ca podeaua scenei să fie cât se poate de curată.

Pentru a face proiecţia cât mai eficientă, ceream, de asemenea, şi maximum de întuneric, fapt care a dus la crearea a ceva ce, în esenţă, era o mare cutie neagră. Noi avem un avantaj foarte specific faţă de majoritatea trupelor

care fac turnee. Totala noastră inabilitate de a face moonwalk, duckwalk, de a ne da foc la păr sau de a cânta la chitară cu dinţii înseamnă că publicul nu are în permanenţă nevoie de un monitor video pentru a vedea ce facem pe scenă. Oamenii mă întreabă uneori de ce nu aducem computere care să cânte în locul nostru. De obicei, răspund: „Nu, nu putem, se mişcă prea mult…”

În multe privinţe, filmul este mai dificil de gestionat decât videoclipul, dar, spre deosebire de acesta, are o aşa de bună calitate şi luminozitate, încât este mult mai potrivit pentru stadioane. Probabil că viitorul va aduce cu sine lasere, proiecţii de holograme policrome pe vreun nor artificial atârnat deasupra stadionului, dar, în mod sigur, asta nu era disponibil în 1987.

Mark Brickman, pe care Steve îl chemase din scurt să vină la Los Angeles să lucreze la spectacolele *The Wall*, a primit acum un alt telefon de la Steve care-i cerea să plece din LA. Marc îşi aduce aminte că a vorbit cu David şi a avut sentimentul că acesta era „aprins” deoarece Roger se gândea că el avea dreptul să închidă Pink Floyd Marc a fost luat ca designer de lumini şi a început să lucreze cu Robbie Williams şi Paul Staples. Marc şi Robbie au plecat la Bruxelles să se întâlnească cu Paul, care lucra cu o companie de balet. Stăteau la o cafea, într-o cafenea din apropiere, şi un tramvai a trecut hurducănind. Marc şi Paul s-au uitat unul la altul şi li s-au aprins beculeţele. În timpul turneului, au fost folosite lumini care se deplasau pe şine şi se opreau exact deasupra capului lui Rick în momentul în care cânta introul la „Wish Your Were Here”. Un alt efect a apărut accidental. În timp ce se testau luminile Very şi ecranul rotund, au căzut computerele. Pe când Marc reseta sistemul, toate luminile au revenit. A înţeles că ele puteau să „danseze” şi tehnica asta a devenit un element major al spectacolului. Alte jucării noi includeau periactoidele – secţiunile rotitoare încastrate în partea din faţă a scenei şi

care puteau fi programate să se rotească cu viteze diferite sau să se aprindă conform unor modele prestabilite.

Unul dintre cele mai groase dosare din departamentul turnee se numeşte „Chestiile de care am scăpat”. Se iroseşte mult timp pe efecte ce promit să fie o mare afacere, dar întotdeauna par să sfârşească prin a fi al dracului de periculoase, fabulos de scumpe şi merg doar o dată din 50 de încercări. Uneori (vezi piramida gonflabilă), în ciuda faptului că îndeplinesc toate aceste caracteristici, trec totuşi prin ochiurile plasei în care sunt cernute. De data asta, am decis, la jumătatea turneului, să renunţăm la Icar, aparent un personaj zburător care se ridica în timp ce cântam „Learning To Fly” şi zbura de colo-colo pe deasupra scenei. Nu a funcţionat niciodată cu adevărat, ajungând să arate ca o rufă uriaşă pusă la uscat.

O altă idee – farfuria zburătoare – suna perfect. Un dispozitiv mare umplut cu heliu, ea putea fi controlată prin radio, astfel încât să planeze deasupra stadionului aruncând cu lumini şi efecte. Nu era nevoie de cabluri sau de schele. Numai că era o fantezie. Pentru a fi compatibilă cu linia de lumini propusă ar fi trebuit să aibă cam aceeaşi mărime, să coste şi să fie aproape la fel de sigură ca *Graf Zeppelin*...

A fost construită o machetă decentă a scenei pentru a vedea cum putea fi asamblată, împachetată şi transportată toată chestia asta. Unul dintre cele mai importante aspecte ale acestor repetiţii a fost găsirea celei mai eficiente metode de a încărca şi descărca echipamentul din camioane, întrucât un camion în mai puţin timp de un an de turneu putea să ducă la economii de aproximativ 100.000 de dolari. Toate bune şi frumoase până aici. Dar trebuia şi să construim o formaţie – şi indiferent de cât de multe modele am fi construit, muzicienii trebuiau să fie, cel puţin parţial, din carne şi oase. Folosiserăm muzicieni suplimentari şi mai înainte, începând de la *Dark Side,*

cântăreţii suplimentari fuseseră parte a spectacolului. Snowy White adăugase a doua chitară la *The Wall* – şi pentru acea scurtă perioadă de la începutul anului 1968, Syd şi David se prezentaseră ca un line-up de două chitare Folosiserăm, de asemenea, un baterist suplimentar la *The Wall*. Aveam acum, evident, nevoie de un basist. Poate cea mai semnificativă schimbare a fost venirea unui al doilea clăpar. Acesta era un răspuns nu doar la posibilităţile oferite de tehnologia digitală – aveam nevoie de cineva care era familiar cu sequencers şi samplere –, ci şi la nevoia de a reprezenta sunetele mai pline, mai complexe pe care fuseserăm capabili să le producem pe şlep.

Clăparul nostru suplimentar, Jon Carin, îl întâlnise pentru prima dată pe David la spectacolul Live Aid de pe Stadionul Wembley. Jon cânta cu Brian Ferry şi, întrucât David cânta la chitară în aceeaşi trupă, avusese ocazia să vadă abilităţile lui Jon la prima mână. Jon era la curent şi cu tehnicile de sampling, lucru care a fost deosebit de util atunci când am descoperit că trebuia să recreăm sunetele produse de orgi de mult defuncte ce zăceau la Muzeul Ştiinţei.

Guy Pratt a venit la *Astoria* pentru o audiţie când eram şi eu acolo, deoarece David voia şi părerea altcuiva. Atitudinea nu prea respectuoasă a lui Guy faţă de Regii Dinozauri ai Rockului, atunci când i-am cemt să cânte părţile de bass, ne-a atras atenţia asupra faptului că, pe lângă faptul că era capabil să le cânte cu o mână la spate – ba chiar şi cu o mahmureală monumentală, iar uneori cu amândouă ar fi fost un tovarăş de turneu mai plăcut decât cineva care începea prin a ne ridica în slăvi şi apoi devenea extrem de deprimat pe măsură ce ajungea să ne cunoască mai bine. Printr-o coincidenţă, tatăl lui Guy, Mike, era compozitorul care scrisese „Rock With The Caveman” împreună cu Lionel Bart şi Tommy Steele, ceea ce însemna o legătură plăcută cu vizita mea din tinereţe pentru a-l

vedea pe Tommy la sfârşitul anilor 1950.

Garry Wallis a fost zărit cântând ca percuţionist cu Nick Kershaw la un spectacol de caritate în care apărea şi David. Niciunul dintre noi nu mai văzuse vreodată aşa ceva. În loc să stea jos ca să cânte, Gary lucra într-un fel de cuşcă plină-ochi cu instrumente de percuţie, dintre care unele erau aşezate atât de sus, încât trebuia să facă un salt de un metru ca să lovească obiectul cu pricina.

Pe lângă abilităţile sale muzicale evidente, acest talent actoricesc părea un bonus ideal pentru o scenă ce părea la început că ar fi putut fi ocupată de strigoi

Saxofonistul Scott Page era un alt spectacol de scenă în sine. În cazul lui, singura noastră problemă era cum să-l ţinem pe loc, poate doar să-l fi legat. Având relativ puţine părţi de saxofon în spectacol, Scott a devenit un personaj din *Phantom Of The Opera*. Cu cel mai mic prilej se întorcea iar pe scenă, cu o chitară atârnată de gât, sperând să-şi găsească ceva de cântat sau interpretând ceva din Status Quo alături de solourile de chitară ale lui David. Nu avea un microfon radio şi folosea un cablu standard de chitară aşa că echipa tehnică – inspirată poate de trecutul în rodeo al managerului nostru de turneu, Morris Lyda – în fiecare seară tăia câţiva centimetri din cablu ca să-i mai reducă din mişcare şi să-l mai tempereze. A avut noroc că nu l-au legat fedeleş.

La chitară, Tim Renwick avea cele mai bune referinţe dintre toţi. Originar din Cambridge, fusese la aceeaşi şcoală cu Roger, Syd, David şi Bob Klose, deşi cu câţiva ani în urma lor. Trupele sale precedente îl avuseseră ca producător pe David, iar el cântase şi pe albumul solo al lui Roger. Atunci când David lipsea de la repetiţii, Tim îl înlocuia excelent ca director muzical.

Cântăreţele de backing din turneu fuseseră recrutate din diferite părţi. Am cunoscut-o pe Rachel Fury prin James Guthrie, iar Margaret Taylor era o cântăreaţă din LA care

lucrase la sesiunile de pe album. Durga Mebroom, o fostă membră a formaţiei Blue Pearl, completa trioul iniţial – sora sa, Lorelei, a înlocuit-o mai târziu pe Margaret pentru a doua parte a turneului.

Am ajuns la Toronto pentru repetiţii la începutul lui august 1987. Acest lucru s-a datorat în principal conexiunilor canadiene ale lui Michael Cohl; turneul a început, de asemenea, acolo. David a venit mai târziu, după ce s-a terminat mixarea discului, pe când ne duceam, împreună cu un munte de echipament nou, să începem munca într-o sală de repetiţii foarte fierbinte. Şi eu, şi el ne doream mai degrabă atmosfera unei formaţii omogene decât o separare între artiştii principali şi cei de acompaniament. În orice caz, natura noii muzici era mult mai apropiată de stilul ăsta şi nu s-ar fi pretat cu uşurinţă unei interpretări live de un cvartet. După două săptămâni suna, în mare, corect, dar asta se datora multor nopţi lungi de muncă din partea lui Jon şi Gary, ei fiind cei care s-au luptat cu nenumărate discuri cu samples („Totul e varză, omule, dar încă două zile fără somn şi punem lucrurile la punct”).

Formaţia s-a mutat, apoi, la aeroport pentru a se alătura echipei tehnice ce lucrase la amplasare. Alegerea acestui loc s-a dovedit a fi o idee isteaţă şi ne-a creat o slăbiciune faţă de aerodromuri ca baze pentru repetiţii: acestea ofereau excelente facilităţi tehnice precum şi un transport uşor pentru şirul neîntrerupt de piese grele de echipament de înaltă tehnologie care, inevitabil, soseau cu întârziere.

Securitatea era uşor de menţinut; am pierdut mult mai multe scule şi lucruri personale prin hotelurile foarte şmechere în care am stat decât am făcut-o vreodată prin hangare. Dar şi lipsa de siguranţă era uşor de evitat. Nu trebuia să cântăm pentru un şuvoi nesfârşit de oameni care reuşeau să găsească un motiv ca să dea târcoale la orice repetiţie. Faptul că am reuşit să ajungem pe un simulator

747 şi să zburăm în jurul turnului CNN, să intrăm într-un USAF F14 aflat în vizită pentru un spectacol aerian şi, în general, să căscăm gura printr-o bază aeriană s-a adăugat plăcerii generale a experienţei. Şi eu, şi David zburaserăm destul de mult în perioada ce a precedat discul şi, lăsând la o parte „Learning To Fly”, tema aviatică a continuat pe toată durata turneului. MTV dădea ca premiu promoţional un aeroplan şi lecţii de zbor, în timp ce toţi cei aflaţi în turneu purtam jachete de aviator în locul celor obişnuite de tipul celor de baseball, din satin, cu broderii.

De acum, albumul era gata de lansare. David şi cu mine ne-am crescut norma de lucru petrecând cele mai multe dimineţi dând nenumărate interviuri la telefon. Era o alternativă mai bună decât un turneu prin oraşele mici ale Americii, vizitând posturi de radio şi de televiziune, şi cum, în mod sigur, nu puteam să facem nimic în Europa, ne-am apucat să răspundem aceloraşi întrebări cu care avuseserăm de-a face timp de 30 de ani – „Cum a primit formaţia acest nume?”, „Unde e Syd?”, „De ce a rezistat formaţia atât de mult?” –, alături de altele noi despre lupta cu Roger, şi am încercat să părem surprinşi de ineditul tuturor.

Între timp, la aeroport, Paul, Robbie şi Marc împreună cu Morris Lyda încercau să asambleze o scenă dintr-o sută de tone de oţel şi apoi să găsească o modalitate de a o demonta şi încărca într-un camion. Morris era o persoană nouă pentru noi, deşi deja o legendă în cercurile showului rock. Un fost călăreţ de rodeo, trecuse la ceva mai provocator, ca manager de turnee rock. După ce a lucrat la precedentul turneu al lui Genesis, împreună cu jumătate din echipa tehnică, avea experienţa necesară. Ca de obicei, impresia iniţială despre un grup de tehnicieni profesionişti şi responsabili a început să se dezintegreze când un operator francez a fost mustrat pentru că a consumat conţinutul scrumierelor dintr-un club ca urmare a unui

pariu…

În momentul în care am ajuns la hangar, eram ultimul lucru pe care echipa tehnică dorea să-l vadă. Nu numai că le-am fi stricat scena frumos aranjată şi am fi dorit schimbări, dar orice voiau să facă trebuia făcut cu o amplificare 50 000 de waţi care omora orice conversaţie. Am reuşit, până la urmă, să ajungem la o înţelegere, cu perioade de linişte atunci când era nevoie, dar totul era mult mai încet decât trebuia. Echipa era foarte mare în comparaţie cu orice făcuserăm înainte. Nici la *The Wall* nu avuseserăm nevoie decât de vreo 60 de oameni; acum aveam peste 100. Nu numai că era foarte greu să ţinem minte numele tuturor, dar, în anul următor, a fost un adevărat chin, mai ales că unii veneau şi plecau sau participau doar la un spectacol din trei – dacă făceau parte din echipa tehnică temporară

Printre dificultăţi, au fost şi câteva momente speciale. Adesea Marc îşi petrecea toată noaptea programând luminile şi prima mea impresie asupra eforturilor sale a rămas de neuitat pentru că a fost foarte spectaculoasă.

De pe scenă habar n-ai cum arată lumea din afară. De exemplu, ecranul circular cu luminile agăţate de el apărea – de pe scaunul meu de toboşar – exact ca orice altă sursă de lumină. Privind scena din faţa ei, puteam vedea impactul total al modelelor lui rotitoare de lumină.

Dincolo de mărimea echipei, mai erau şi de trei ori mai multe telefoane, sisteme radio, faxuri şi un birou. La ultimul turneu nu avuseserăm nici măcar un birou de producţie. Morris prefera şedinţele scurte care aveau mai mult de-a face cu Ziua Z decât cu un concert rock. După ce sarcinile erau evaluate, distribuite şi criticate, o scurtă predică despre agresivitate pe câmpul de luptă s-ar fi potrivit perfect. Când Morris spunea „marin”, nu vorbea despre delfini, vorbea despre Iwo Jima. Aveam nevoie de un astfel de personaj.

Una dintre primele sarcini date după sosirea formaţiei a fost ambalarea pentru drum a maşinii de canotaj a lui David. Acesta părea să creadă că lupta cu Roger putea fi rezolvată mai curând în ring decât la tribunale şi se antrena zilnic, folosind acest aparat minune care îţi măsura electronic progresul şi putea concura la vâslit cu oricine ţi-ar fi trecut prin minte. Partea proastă era că el cântărea 180 de kilograme şi avea trei metri lungime. Cutia sa arătă, în final, ca un sicriu al lui Incredible Hulk şi cântărea la fel de mult. Şi nimeni nu s-a gândit la ea când s-au încărcat camioanele. În cele din urmă, a servit drept pedeapsă pentru ultimul camion, care a trebuit s-o ia. După aia, viteza la încărcare a crescut cu 30%.

Între timp, îl rugaserăm pe Bob Ezrin să vină şi să ne dea o mână de ajutor. Ne trebuia cineva care să aibă o privire de ansamblu asupra întregului spectacol. Cred că fuseserăm atât de ocupaţi cu muzica, încât, deşi aveam un aranjament fabulos de lumini, pe scenă formaţia era vraişte. Asta era exact ce ştia Bob cel mai bine să facă.

S-a înarmat cu o portavoce şi ne-a distrat ţopăind în sus şi-n jos în faţa scenei, dându-ne sfaturi cu voce tare, dar neinteligibilă şi în acelaşi timp, dirijând cu gesturi sălbatice partiturile de tobă. Mai târziu, am schimbat acest sistem de comunicare cu ceva niţeluş mai sofisticat.

Trebuia, totodată, să rezolvăm probleme relativ simple, dar vitale: cum şi când să intrăm în scenă, cum se sfârşeau numerele, dacă voiam să se aprindă luminile între cântece sau să trecem pur şi simplu la următorul. Şi, dacă vreun muzician voia să se mişte pe scenă trebuia, de asemenea, să ne asigurăm că nu dispărea pe vecie plonjând printr-una dintre trapele ce mascau multe dintre elementele de butaforie şi instalaţiile şi mai neobişnuite de lumini.

Repetiţia cu costume, înainte de plecarea spre Ottawa, s-a ţinut pe înserat. Era o seară caldă de vară şi, în timp ce cântam, uşile hangarului imens erau deschise, uriaşele

avioane fiind tractate încet către piste. Pe măsură ce muzica se răspândea în zonă, sosea o audienţă nepoftită, compusă din personalul aeroportului. Treptat, interiorul şi exteriorul hangarului s-au umplut cu o minunată colecţie de maşini de asistenţă şi de salvări, toate cu luminile rotitoare, de culoarea chihlimbarului, activate.

Scena asta bătea de departe folosirea convenţională a brichetelor aprinse, legănate deasupra capului.

Atmosfera de dinaintea spectacolului de la Ottawa era electrică – bine, era în culise, dacă nu chiar şi pe terenul destul de plin de gunoaie din faţa ei. Noul album nici măcar nu se găsea în magazine, aşa că am început să cântăm o muzică necunoscută pentru un public, probabil, sceptic. După aceea, ne-am dat note mari la capitolul supravieţuire, dar eram cu toţii foarte conştienţi că, deşi în general partea tehnică mergea, interpretarea era mult sub standarde. Ne-am decis să acordăm mai mult timp pentru repetiţii şi pentru încă o revizuire a repertoriului.

Cu programul destul de intens pe care ni-l stabiliserăm singuri, totul începea să se aşeze rapid şi, după primele câteva spectacole, am fost capabili mai degrabă să rafinăm şi să schimbăm spectacolul decât să-l învăţăm. Duceam încă lipsă de material şi un bis în plus ne-a pus în situaţia că aproape nu mai aveam ce să cântăm: am recurs la „Echoes”. Nu eram obişnuiţi să interpretăm piesa asta şi, prin urmare, a sunat puţin artificial – şi de atunci nu am mai cântat-o niciodată. David remarcă acum că unul dintre motivele pentru care nu prea am reuşit să prindem atmosfera originalului a fost că tinerii muzicieni cu care lucram acum erau atât de buni din punct de vedere tehnic, încât nu puteau să renunţe la tehnica lor şi doar să improvizeze, cum făceam noi la începutul anilor 1970.

După ce am corectat câteva aspecte tehnice şi muzicale, spectacolele au început să curgă destul de repede, în ciuda unor scăpări ocazionale. Ca atare, privind retrospectiv,

lucrurile tind să se amestece într-un flux continuu. De fapt, spectacolele se desfăşurau atât de lejer, încât am început să le filmăm mai devreme, dar, din păcate, rezultatele filmării de la Atlanta, la Omni, nu ne-au plăcut. Ne zgârciserăm la bani şi asta s-a văzut.

Prin urmare, ca să ne pedepsim pe noi înşine şi pe toată lumea, am mai încercat o dată, la New York, în august anul următor. Am comandat douăzeci de camere de filmat şi am sfârşit cu 200 de ore de înregistrare. Poate că cineva stă încă închis prin vreun studio de editare, uitându-se la rezultate.

Simultan, turneul *Radio KAOS* al lui Roger bătea în lung şi-n lat America de Nord. Cu mare atenţie, am reuşit să ne evităm unii pe alţii, deşi doi dintre oamenii noştri s-au dus să vadă spectacolul lui. Eu n-am vrut să-l văd – ochii care nu se văd se uită – dar, în orice caz, se zvonea că noi n-am fi fost lăsaţi să intrăm şi n-aveam intenţia să fiu dat afară în mod ruşinos. Până la urmă, am formalizat o înţelegere cu Roger. În ajunul Crăciunului 1987, în timpul unei pauze de turneu, David şi Roger au hotărât să aibă o întâlnire la vârf, pe şlep, cu Jerome Walton, contabilul lui David. Plăcintele cu carne tocată, păhărelele şi pălăriile festive stăteau gata pregătite în timp ce Jerome dactilografia conştiincios structura unui acord. În esenţă – deşi existau detalii mult mai complexe –, acordul îi permitea lui Roger să scape de aranjamentul său cu Steve, iar David şi cu mine continuam să lucrăm sub numele de Pink Floyd. Documentul a fost apoi înmânat respectivilor şi costisitorilor noştri avocaţi pentru a fi tradus în legaleză. Niciunul dintre ei nu a reuşit asta; până la urmă, curtea a acceptat versiunea lui Jerome ca document final şi obligatoriu şi l-a ştampilat în mod corespunzător.

După prima etapă în State, am plecat în prima noastră vizită în Noua Zeelandă: era ca şi cum am fi fost în Anglia într-o falie spaţio-temporală, dar una plăcută. Văzându-i pe

muzicienii locali, am înţeles cât de greu trebuie să fie să debutezi acolo: chiar dacă aveai succes în Noua Zeelandă, nu ai fi adus niciun ban casei de discuri, aşa că trebuia să o faci în Australia – şi încă mai aveai foarte mult de tras. După spectacolele de la Auckland, am revenit în Australia după o lungă absenţă. Ultima dată când cântaserăm acolo, în 1971, ajunseserăm într-un moment nepotrivit al anului, în plină iarnă. De data asta, eram hotărâţi să o facem aşa cum trebuie – şi s-a dovedit a fi lin şi uşor. Formaţia a mers, din când în când, pentru un *jam session* la un club condus de noii recruţi. Aceştia cântaseră de câteva ori în Australia sub numele de The Fisherman's (varianta scurtă de la Fisherman's Friend). Cred că repetaseră mai mult din „Unchain My Heart" şi „I Shot The Sheriff" decât au făcut-o pentru spectacolul principal…

După Australia, Japonia a fost ceva mai dificilă. Nu a existat niciun spectacol în aer liber şi, făcând naveta de la o sală mare la alta, am avut mai puţin timp să descoperim ţara. Până şi aparatele de fotografiat păreau mai scumpe de data asta. Pe drumul de întoarcere spre Statele Unite, Nettie şi cu mine ne-am oprit în Hawaii pentru două săptămâni încântătoare, deşi câte o rafală ocazională de ploaie torenţială ne amintea de o clasică vacanţă pe litoralul britanic.

La nivel profesional, acest turneu a fost cel mai plăcut din toate timpurile şi a fost la fel de special şi la nivel personal. Nettie mă însoţise tot timpul, începând cu repetiţiile de la Toronto, şi acest lucru amplificase la maximum plăcerea întregii aventuri. Ea participase, ca actriţă, la turnee de teatru, dar nivelul acestui turneu, numărul de oameni şi cantitatea de echipamente şi materiale implicate au fost ca o revelaţie pentru ea.

Ceea ce cu siguranţă am apreciat a fost că plecarea în turneu fără un partener era ca o piatră de încercare a celor mai multe dintre relaţii – m-am gândit odată că 90% din

turneul ăsta lăsase în urmă o dâră de căsătorii şi parteneriate distruse. Părea să fie cazul în care fie îţi luai nevasta cu tine, fie îţi invitai avocatul specializat în divorţuri să te însoţească.

A doua etapă a turneului în State a confirmat regula că toate efectele speciale au capacitate distructivă: în timpul unui spectacol la Foxbro, Massachusetts, porcul zburător s-a agăţat undeva şi a fost rupt în bucăţi de un public supraentuziasmat sau vegan până la fanatism.

Când am ajuns în Europa, formaţia se aşezase cu adevărat pe val: era un grup de muzicieni foarte muncitori care, în mod regulat – mai ales John Carin revedea înregistrările spectacolului din seara precedentă pentru a observa orice imperfecţiuni. Profesionalismul lor era impecabil: chiar dacă Guy Pratt era ultimul care plecase din bar în seara – sau dimineaţa – de dinainte, interpretarea lui era fără cusur pe scenă, un tribut adus constituţiei sale de fier sau faptului că muzica noastră era prea uşoară.

Ajunseserăm la un mod confortabil de viaţă şi de muncă împreună în turneu, neîmpărţindu-ne în bisericuţe şi distrându-ne destul de bine. Din când în când, dădeam o petrecere trăsnită după spectacol, ideea fiind să apărem îmbrăcaţi cât mai îngrozitor cu putinţă. Magazinele cu mărfuri ieftine erau golite de pelerine de ploaie; nailonul era la ordinea zilei. Turneul fusese, după părerea lui Phil Taylor – care făcuse turnee cu noi de pe la jumătatea anilor 1970 –, o mare distracţie, cu o atmosferă bună şi un sentiment de uşurare că ne-am întors din nou la drum.

Dacă a doua zi vreun organism era slăbit, proprietarul său se putea adresa lui Scott Page, care devenise vânzătorul neoficial de ceaiuri de plante al turneului. Era aproape la fel de bun la asta ca la cântatul la saxofon şi, în curând, destui membri ai formaţiei puteau fi văzuţi strângând la piept sticle de plastic oribile cu un lichid de culoare urinei din care ţineau morţiş să bea tot timpul.

Din fericire, ca cele mai multe dintre nebuniile noastre de turneu – aparate de fotografiat japoneze, jachete de cowboy din piele de căprioară şi cocktailuri Tequila Sunrises –, şi asta a avut viaţă scurtă şi nu pot decât să sper că Scott mai are încă, înghesuite prin pod, cantităţi mari de ierburi de-alea îngrozitoare.

În Europa, spectacolele au fost mult mai variate şi mi-au rămas în minte mai multă vreme, în special datorită locurilor pe care le-am ales. Uneori puteam să aducem mai multă varietate: la Rotterdam, am aranjat o prezentare aeriană înainte de spectacol, pe fondul piesei „Echoes” difuzată printr-un sistem de amplificare aşezat pe două planoare cu motor pilotate de prieteni de-ai noştri pe care eu şi David îi cunoscuserăm la lecţiile de zbor. Graţiosul lor balet aerian, ce lăsa în urmă dâre de fum, părea o idee bună pentru alte concerte, dar am fost înfrânţi de dificultăţile în a obţine autorizaţia ca ele să zboare într-un spaţiu aerian restricţionat.

Versailles a fost probabil cel mai mare dintre spectacolele europene. Aceste evenimente se organizau printr-o combinaţie între posibilele amplasamente identificate de Steve şi contactarea noastră directă de către părţile interesate. Pe atunci, în timpul lui Frangois Mitterand, la Ministerul Culturii era dinamicul Jack Lang. El a susţinut proiectul Versailles – ceea ce a contribuit la schimbarea opiniei celor care mai aveau îndoieli – şi părea o întâlnire firească a minţilor luminate.

Locul era magnific şi majoritatea francezilor erau încântaţi să ne vadă acolo. Bineînţeles, au fost discursuri lungi din partea demnitarilor locali, dintre care unul părea să-şi fi oferit sprijinul doar cu condiţia ca numele lui să apară pe o placă oficială aflată deasupra formaţiei. Am fost chemat în grabă să ţin un scurt discurs – punând în grabă cap la cap câteva clişee, mormăiala mea nu a reuşit să stârnească interesul istoricilor acestei *entente cordiale.* Am

avut o vreme superbă şi se simţea ce este o ocazie specială. Acesta este motivul real pentru care merită să încerci să lucrezi în locuri unice. Un stadion este mult mai convenabil pentru orice spectacol mare, dar este mult mai dificil să creezi o asemenea atmosferă specială. Ori de câte ori este posibil, pare să merite să faci efortul de a utiliza amplasamentele încărcate de istorie şi cu un spirit al istoriei şi al locului.

Ca un gest de bunăvoinţă faţă de fanii noştri italieni, am acceptat o invitaţie să cântăm pe Canal Grande la Veneţia. Dar s-a zvonit că invitaţia nu fusese trimisă de toţi edilii oraşului. Erau două facţiuni opuse, una încântată, cealaltă convinsă că vom reuşi ceea ce apele lagunei nu reuşiseră să facă într-o mie de ani, adică vom scufunda oraşul într-o singură după-amiază. Am ţinut o conferinţă de presă pentru a asigura consiliul, naţiunea şi conservaţioniştii nu numai că nu plănuiam să prădăm oraşul, dar nici măcar să comitem cel mai mic jaf. Cu toate astea, tot n-am reuşit să convingem pe toată lumea că aşa stăteau lucrurile.

Cum accesul în Veneţia este limitat, planul era să se reducă numărul de turişti cărora să li se permită intrarea în oraş în acea zi. Noi locuiam în afara oraşului, în lagună, socotind că viaţa era suficient de grea şi fără să mai fie nevoie să ne înghesuim alături de fani şi autorităţile oraşului în aceste condiţii, primarul conspirase cu poliţia să-i lase pe toţi să intre, convinsese magazinele să se închidă şi retrăsese toate toaletele şi firmele de salubritate deja contractate. Nu este imposibil ca sprijinul să fi fost retras pentru că plăţile necesare nu au fost făcute către toată lumea.

Un reprezentant al Uniunii Gondolierilor a venit şi ne-a spus că toţi colegii lui vor fluiera pe toată durata spectacolului dacă nu le dădeam 10.000 de dolari (în condiţiile în care avuseseră deja clienţi care plătiseră dublu pentru fiecare barcă). Asta era o glumă peste care puteam

să trecem – mai am încă până să ajung să aud un fluierat ce poate depăşi nivelul de zgomot pe care putem să-l facem noi Scena noastră plutitoare a fost declarată vas maritim şi, ca atare, pasibil de o taxă suplimentară dacă încercam să urcăm cu el pe Canal Grande, poliţia blocând orice altă cale de ieşire. Din fericire, am putut să ieşim în mare, odată cu fluxul, şi să evadăm în tradiţia lui Horatio Nelson.

Aceste incidente nu au ştirbit nicidecum succesul spectacolului, care a funcţionat deosebit de bine ca un spectacol în direct la televiziune. Michael Kamen, care trebuia să cânte cu noi, a fost singura faţă tristă pe care am văzut-o. El apăruse înainte ca un invitat ocazional dar, de această dată, voiam ca el să se implice într-un mod mai structurat, mai ales că urma ca spectacolul să fie televizat. Dar, vai!, Michael a fost prins în mulţime şi, în lipsa transportului pe apă într-un moment critic, nu a reuşit să ajungă decât până la masa de mixaj, prea târziu pentru a lua parte la concert şi a trebui să privească de pe mal, de la 200 de metri distanţă – un fel de iubita locotenentului[34] francez, varianta cu barbă.

Un moment de glorie a avut loc atunci când a sosit o barjă regală plină cu notabilităţile care ne făcuseră atâtea necazuri. Luminată toată şi servind o masă cu şapte feluri de mâncare, a venit în faţa scenei, ancorând în faţa publicului şi blocând vederea. Audienţa şi-a ieşit din minţi. Un val de sticle şi de gunoi s-a revărsat peste barjă. Chelnerii şi-au apărat cu bărbăţie stăpânii, protejându-i, precum centurionii, cu tăvile lor de argint. Curând, barja a fost din nou pe drum, de această dată încercând să ancoreze lângă platforma noastră. A fost de-ajuns o privire către echipa noastră tehnică, pe lângă care piraţii lui Barbă Neagră arătau ca Familia Partridge, şi duşi au fost de nu i-

---

[34] Aluzie la romanul lui John Fowles, *The French Lieutenant's Woman* (n.r.).

am mai văzut niciodată.

Dacă să cântăm la Veneţia a fost problematic, o serie de concerte fuseseră o provocare logistică şi mai mare, atunci când am cântat la Moscova, cu câteva săptămâni în urmă. O lipsă de valută a însemnat că unui promoter rus îi era aproape imposibil să achite costurile turneului, dar am ajuns la o înţelegere prin care, în esenţă, ei erau responsabili să ne aducă echipamentul de la Atena la Moscova şi, după aceea, să-l ducă la Helsinki. Pentru a face asta, au folosit avioane militare Antonov, cele mai mari avioane de transport din lume. Arătau fantastic şi totul a decurs uşor. Cazarea era la uriaşul hotel din Piaţa Roşie, încă înţesat de supraveghetori KGB pe fiecare etaj, alături de samovare ce ofereau ceai fierbinte. Din cauza securităţii strânse şi a mărimii uriaşe a locului, ne-a luat trei zile ca să descoperim unde puteam să bem ceva seara şi să mâncăm dimineaţa.

Am luat cu noi, de asemenea, propria noastră firmă de catering, ceea ce a fost cel mai eficient deschizător de uşi aflat la îndemână. O invitaţie la cină pentru orice oficial ne asigura toate beneficiile. Prin consilierul nostru fiscal Nigel Eastway, care se întâmpla să fie şi membru în consiliul de administraţie al Trustului de Cercetări al Aviaţiei Ruse, am putut să vizităm Monino, muzeul forţelor aeriene ruseşti – cel mai mare şi, în acelaşi timp, cel mai puţin vizitat dintre muzeele aviatice din Europa. Acolo am văzut câteva dintre invenţiile aeronautice ale lui Igor Sikorsky, câteva bombardiere ruseşti monoplan din anii 1930 (dintr-o perioadă în care RAF folosea încă anticele biplane) şi o versiune politic corectă a istoriei zborului alături de bucăţi din avionul de spionaj U2 al lui Gary Powers doborât în anii 1960 şi de bombardierele ce au zburat pe deasupra Pieţei Roşii în timpul paradelor de 1 Mai ca să-i convingă pe observatorii americani de puterea Forţelor Aeriene Ruseşti. Ne-am simţit deosebit de onoraţi, pentru că am descoperit

că ataşatul aerian al Ambasadei britanice nu reuşise să primească aceeaşi invitaţie.

Ambasada britanică ne-a oferit un prânz bun şi am sfârşit cu sute de păpuşi ruseşti şi o grămadă de căciuli de blană. Nu-mi doresc decât să nu fiu întrebat din ce erau făcute; se zicea că unele erau din piele de pui de focă. Am făcut şi o vizită la universitate să vorbim despre politică, artă şi viaţă, dar discuţia a degenerat într-o altă sesiune de tipul „Cum a primit formaţia numele ăsta?” Am plecat, rechiziţionând alte limuzine în locul celor cu care veniserăm, pentru că cineva mai tare ne-o luase înainte la capitolul rechiziţionări. Echipamentul a fost apoi transportat, fără oprire, la Helsinki cu o escortă a poliţiei – după toate relatările o călătorie a dracului de tare (Phil Taylor îşi aminteşte experienţa sosirii la Helsinki ca pe o trecere de la „alb-negru la Technicolor”).

După ce turneul s-a terminat, a fost mixat un album live – *Delicate Sound of Thunder* – la Abbey Road, folosind Studioul 3, complet reconstruit de la ultimul nostru sejur acolo. Faptul că muzica nu avea nevoie decât de foarte puţine reparaţii era extrem de mulţumitor. Fără îndoială că înregistrarea către sfârşitul turneului fusese o idee bună.

Între timp, Roger rearanja scenic *The Wall* la Berlin, iar noi nu puteam face altceva decât să auzim despre asta. Şi nu doar pentru că el insistase să invite toate fostele noastre soţii – deşi, bineînţeles, s-ar putea că invitaţia mea să se fi rătăcit pur şi simplu pe la poştă... Confuzia despre cine a cântat la Berlin continuă, cu toate că n-am nicio idee de ce. A fost în întregime show-ul lui Roger, dar oamenii îmi mulţumesc mereu şi îmi spun mie ce fantastic a fost. Nu am înţeles nici până acum dacă-i mai bine să zâmbesc cu modestie şi să pretind că noi am fost acolo sau să mă apuc de o lungă explicaţie cum că, în realitate, a fost doar Roger înconjurat de mii de oameni. Când fanii continuă să insiste că eu *am fost* acolo, răspund cu un surâs vag şi o privire goală pentru a evita confuzia.

La mai puţin de un an de la ultimul spectacol al turneului (la Marsilia), am participat la concertul în aer liber Knebworth, în iunie 1990, un eveniment caritabil pentru fundaţia Nordoff-Robbins Music Therapy. Cu atât de puţine lucruri întâmplându-se în acest an – după excesele din ultimii trei –, a fost destul de greu să ne adunăm pentru un singur spectacol. Repetiţiile au fost minime, având în vedere că, fiind aceeaşi formaţie care dăduse peste 200 de spectacole, putea să-şi mai amintească piesele. Am făcut vreo două zile de repetiţii la studiourile Bray şi, pentru spectacol, i-am adus din America pe Jon Carin şi Marc Brickman. Dar, în loc să-l folosim pe Scott Page, care cred că era indisponibil, am rugat-o pe Candy Dulfer – saxofonista olandeză care avusese de curând un hit în Marea Britanie, „Lily Was Here”, cu Dave Stewart – să cânte cu noi: un aer european plăcut, ne-am gândit noi Ca şi în cazul lui Scott, singurul dezavantaj pentru saxofonişti este că ei nu au, de fapt, decât un rol scurt; date fiind abilităţile lui Candy, era prea puţin timp sau spaţiu ca să arate măcar o frântură din ceea ce putea să cânte.

Am avut-o pe Vicki Brown drept backing vocal, precum şi pe fiica ei, Sam, care avea să continue dinastia Brown atunci când a avut un rol de bază la următorul turneu. Clare Torry, interpreta iniţială a „Great Gig”, s-a alăturat şi ea.

După doi ani de turneu în izolare, era o plăcere să vezi şi alţi oameni cântând şi să ai posibilitatea să o arzi aiurea în culise la Knebworth în stilul tradiţional al zeului rock. A fost un fel de după-amiază geriatrică pe muntele Olimp din punct de vedere muzical. Mark Knopfler şi Eric Clapton cântau alături de Elton John şi Genesis. Status Quo, Cliff Richard şi Paul McCartney încheiau afişul. Rick ne-a prezentat noii sale prietene, Millie, şi, ca într-o scenă din *Apocalypse Now*, am sosit cu toţii în elicoptere gigantice Huey din care se scurgeau numeroşii membri ai familiilor şi echipa tehnică.

Ca răsplată pentru că am fost primii care am răspuns invitaţiei la eveniment, am reuşit să ne asigurăm slotul ca ultima formaţie din program. Faptul că am ajuns cap de afiş nu ne-a ajutat. După-amiaza a fost una tipic englezească, trecându-se rapid de la soare la ploaie, dar, inevitabil, pe măsură ce slotul nostru se apropia, vremea s-a schimbat din rău în mai rău, iar ploaia şi ceaţa au pus capac.

Ne-a convenit să cântăm ultimii în spectacol pentru că, în plină vară, voiam întuneric, dar, cum timpul trecea, şi Paul McCartney începuse să interpreteze încă un cântec, vechiul sentiment de dragoste şi pace începuse să se tocească pe la margini. În cele din urmă, am cântat în ploaia care cădea pentru o mulţime de oameni ce păreau să se bucure de spectacol şi am avut noroc deoarece nu puteau să plece pentru că tot traficul era blocat din cauza noroiului.

12.

Mai înţelepţi după eveniment

În anii 1990, formaţia Pink Floyd a fost cvasiinexistentă. La începutul deceniului, a avut loc un accident extrem de dureros – şi potenţial fatal – care ar fi putut pune capăt tuturor planurilor noastre de viitor. Acesta a fost rezultatul deciziei pe care am luat-o împreună cu Steve şi David de a participa la Carrera Pan Americana, o reluare a unei minunate curse din anii 1950 pentru maşini de curse de-a lungul Mexicului. Versiunea modernă, relansată în 1988, era mai puţin solicitantă decât cursa originală de 3500 de kilometri, dar consta totuşi într-un traseu de 2900 de kilometri, din sudul Mexicului până la frontiera cu Texasul, cu etape de competiţie intercalate între elemente lungi de regularitate. Mai înţelept, Rick evitase febra curselor de maşini şi rămăsese la navigaţia pe Marea Egee.

Steve şi cu mine participaserăm la cursa asta în urmă cu doi ani. Atunci însă, în momentul în care Steve a ajuns în Mexic la data fixată, bălăngănindu-şi cu nonşalanţă casca, maşina de curse pe care aranjase să o conducă n-a mai apărut, iar el a umblat brambura vreo câteva zile sperând

că, atunci când va apărea şi maşina, va putea să ţâşnească magnific din spatele grilei de start. După câte îmi amintesc, maşina a ajuns şi ea, dar, după câţiva kilometri s-a stricat iremediabil.

De această dată, probabil hotărât să se asigure că, orice s-ar întâmpla, va exista şi vreun rezultat pozitiv, Steve a reuşit să vândă dinainte drepturile asupra unui film pe care urma să-l facem. Planul era ca filmul să acopere imediat cea mai mare parte a costurilor cursei, dacă nu chiar pe toate. Ne-am gândit că era o şansă să ne distrăm foarte bine – şi să fim ajutaţi să plătim pentru ea. Îmi plăcea şi legătura subtilă cu cariera tatălui meu. În 1953, el alergase la o altă cursă maraton, Miile Miglia, prin Italia, cu o maşină cu cameră de filmat instalată pe ea, iar eu mă vedeam ca un continuator al tradiţiei

Am pornit la drum cu două copii ale modelului Jaguar tip C, aproape identice cu maşinile care câştigaseră în 1953 cursa de 24 de ore de la Le Mans. Ne însoţeau şi două echipe de filmare şi două vehicule de rezervă în care se aflau mecanicii de încredere ce construiseră replicile după modelul original. Într-o maşină eram eu cu un prieten, Valentine Lindsay, iar cealaltă era condusă de Steve şi de David. După două zile, evenimentul devenise un şofat pasionant, cuplat cu inevitabilele dureri de stomac pe măsură ce competitorii europeni se obişnuiau cu dieta mexicană. Din fericire, mi se arătase cum să tratez simptomele astea folosind acupunctura. A fost excepţional de eficient: era de ajuns o privire rapidă spre cutia mea cu ace şi imediat oamenii păreau să se simtă mult mai bine.

În ziua a treia a cursei, Val şi cu mine am ajuns la unul dintre punctele de control unde ni s-a spus că avusese loc un accident. Nu puteam face altceva decât să continuăm şi să încercăm să aflăm detalii mai târziu. Când am ajuns la oprirea de noapte, am reuşit, în sfârşit, să aflăm că în accident fusese, de fapt, implicată cealaltă maşină din

echipa noastră, care zburase cu 130 de kilometri la oră într-o prăpăstie. David – care fusese la volan – era zdruncinat şi foarte agitat, dar, cu excepţia câtorva tăieturi şi vânătăi, era întreg. Steve însă, aflat pe locul navigatorului, suferise multiple fracturi la un picior şi fusese internat în spital: o metodă destul de brutală de a te comporta cu un manager. A doua zi, după ce am văzut epava maşinii, am înţeles cât de incredibil de norocoşi fuseseră amândoi scăpând atât de uşor.

Deşi Val şi cu mine am terminat pe locul al şaselea, am pierdut jumătate din înregistrările pentru filmul nostru şi, prin urmare, am fost forţaţi să recurgem la un truc cinematic pe care marii moguli de la Hollywood l-ar fi recunoscut fără doar şi poate. Acesta includea înregistrarea câtorva secvenţe într-un restaurant mexican din Notting Hill, poziţionând meseriaş camerele în aşa fel încât să evite autobuzul cu etaj 98 care trecea pe acolo şi să ascundă imaginile cu piciorul (încă) în ghips al lui David. De asemenea, am avut luxul de a refilma discuţiile de dinaintea cursei având beneficiul unei priviri retrospective sută la sută.

După eveniment, a existat o uşoară urmă de stânjeneală în legătură cu toată povestea asta, mai ales din partea lui David (deşi nu sunt sigur dacă avea de-a face cu muzica sau cu stilul său de condus). Dar ca experienţă vizuală, episodul lipsea. Ca lucrurile să iasă cum trebuie, ar fi trebuit să cerem un buget de Hollywood, nenumărate elicoptere şi pe Steve Mequeen. Ca să te bucuri pe deplin de versiunea cu buget redus pentru care am optat, trebuia să fii cu adevărat un *aficionado* dedicat al maşinilor de curse din anii 1950, al peisajului mexican sau al cactuşilor.

A existat însă un beneficiu din toate aceste evenimente datorită faptului că muzica pentru proiectul ăsta a sugerat o schiţă pentru înregistrarea următorului album: nu a existat niciun fel de muncă pre-studio. Aproape în acelaşi

fel în care am creat *Obscured By Clouds*, întregul album a fost conceput în timpul sesiunilor ce s-au ţinut la marele studio de la Olympic, în Bames, în câteva săptămâni din luna noiembrie 1991. De asemenea, a fost înregistrat, în cea mai mare parte, cu noi toţi lucrând împreună în studio. După ani de overdubbing în regim de carceră, era foarte distractiv. Îi aveam pe Garry Wallis, Jon Carin şi Guy Pratt din turneul 1987/1988 şi, întâmplător, Tim Renwick, care lucra în camera alăturată la un album al lui Bryan Ferry, a fost disponibil pentru o intervenţie ca artist invitat.

Începând cu două piese de blues, celelalte erau pur şi simplu improvizate. Acestea se năşteau, de obicei, din ideile lui David care încerca ceva la chitară – şi care, după aceea, erau preluate de noi în studio. Dacă o idee suna suficient de promiţător, putea fi ulterior dezvoltată într-o formă potrivită pentru secţiunea de film. Credem că am reuşit să evităm s-ajungem propria trupă de mariachi a lui Hammersmith în ciuda tentaţiei tuturor acelor scene cu cactuşi Experimentaserăm combinaţia excentrică cu muzica etnică la primul nostru album, precum şi o parte de chitară pe coloana sonoră a lui *More* şi cred că ştiam că acest tip de culoare muzicală (ca şi pălăriile caraghioase, fie ele fesuri sau sombrero) nu era punctul nostru forte – nici măcar punctul nostru pianissimo.

După exact un an, am adoptat acelaşi *modus operandi* când am început să lucrăm la următorul album Pink Floyd, în ianuarie 1993. Încă o dată, procesul de înregistrare s-a dovedit a fi extrem de pozitiv: de această dată, a fost o încercare subconştient conştientă de a funcţiona ca o formaţie. Ne-am tăiat o săptămână din agendă şi ne-am dus la Britannia Row – care nu prea mai semăna cu buncărul ce încuraja angoasa existenţială din perioada în care înregistraserăm acolo *Animals.* Toate camerele fuseseră reamenajate în aşa fel încât să intre lumina naturală şi, bineînţeles, acum existau spaţii mai mari

pentru odihnă şi recreere în încercarea de a ademeni clienţii să folosească timpul de studio şi mai scump.

Pe lângă rezervarea timpului la Britannia Row, am făcut şi câteva pregătiri pentru o viitoare lansare. Nimeni nu venise la sesiuni cu ceva lucrat, de genul „Ia uitaţi ce-am făcut eu” scos din mânecă. Nimic – n-am mai tocmit pe nimeni altcineva; doar David, Rick şi eu, cu inginerul de sunet la pupitru şi cu un magnetofon cu două canale în funcţiune – şi tot timpul de care aveam nevoie. Deşi experienţele amare ne învăţaseră să fim pregătiţi pentru dezamăgire şi cu toate că nu exista nicio presiune să scoatem ceva concret în urma acestor sesiuni, simplul fapt că închinaserăm studioul era o dovadă a angajamentului nostru.

Dacă nu ieşea nimic după exerciţiul ăsta, eram hotărâţi fie să căutăm ajutor în afară, fie să aşteptăm ca oamenii să vină cu cântece în ritmul lor propriu – ritm care, din punct de vedere istoric, se dovedise a fi unul foarte lent. Totodată, am petrecut oareşce timp susţinând că împreună am creat ceva unic. Să ne dovedim incapabili să producem ceva era un lucru care ne-ar fi rănit profund egourile, la fel de mult ca orice altceva, şi ar fi putut duce la abandonarea proiectului. Şi, în timp ce lumea îşi ţinea respiraţia aşteptând, noi trimiteam după şi mai multe sendvişuri.

Însă, chiar după prima zi, ne-am dat seama că eram capabili să producem un material bun şi, după alte două sesiuni, l-am adus pe Guy Pratt să cânte la bass. Acest lucru i-a dat imediat interpretării o tuşă mai puternică şi, în acelaşi timp, am descoperit că apăruse un fenomen interesant, şi anume că interpretarea lui Guy avea tendinţa de a schimba atmosfera muzicii pe care o creaserăm noi înşine.

Serendipitatea era la fel de importantă. La un moment dat, David, frustrat că nu putea să scoată o anumită idee direct de la Rick, l-a înregistrat meşterind ceva la clape,

fără să-şi dea seama că banda încă mergea. Din această sesiune improvizată au ieşit încă trei posibile piese, inclusiv o parte de pian pe care nu am mai reuşit niciodată să o recreăm la fel de bine la înregistrări şi, în cele din urmă, am sfârşit prin a folosi piesa lui originală de la Britannia Row, la fel cum am făcut cu nota Asdic pe „Echoes”.

Cu toate acestea, improvizaţiile la care ajungeam nu se doreau a fi piese de atmosferă (precum damnatele „Nothings 1-24”) pe care încercaserăm să le producem înainte de *Meddle*. În schimb, am cernut rezultatele captate pe (magnetofonul cu) două canale pentru a descoperi pepitele unor idei muzicale – aşa au apărut şi au rămas până la albumul final nucleele pieselor „Cluster One” şi „Marroned”. Dar lucrul cu adevărat semnificativ a fost că fiecare improvizaţie reprezenta un imbold la creaţie. Ăsta era – şi fusese întotdeauna – obstacolul nostru cel mai greu de trecut. Şi permiţându-ne să interpretăm orice ne trecea prin cap, fără niciun fel de tabuuri sau zone interzise, mi se părea că lărgeam un câmp vizual care, în ultimele două decenii, se îngustase tot mai mult.

După două săptămâni, înregistraserăm o colecţie extraordinară de laitmotive, teme şi motive muzicale, unele destul de similare, altele aproape identificabile ca fiind vechi cântece de-ale noastre, iar altele reinventări clar subliminale ale unor cântece bine-cunoscute.

Acestea – pe care le numeam „Neil Young” sau oricine părea să fie creatorul lor – au fost repede scoase din discuţie. Dar chiar şi după ce le-am eliminat pe astea, tot mai erau disponibile 40 de idei. Dat fiind faptul că, în trecut, la unele dintre discurile noastre, nici după o lună de muncă nu reuşiserăm să producem o singură notă utilizabilă, acesta însemna un fond pozitiv de piese potenţiale. La ritmul noastru obişnuit de muncă, cantitatea asta era suficientă încât să o ţinem în înregistrări până, hăt-departe, în secolul XXI. După ce am terminat, ne-a rămas

destul material pe care ne-am gândit să-l lansăm ca un al doilea album, inclusiv un set pe care l-am poreclit „The Big Spliff”, genul de muzică ambientală pe care eram uimiţi să vedem că-l adoptaseră trupe ca The Orb, deşi – spre deosebire de Gong’s Steve Hillage – noi n-am fost niciodată invitaţi să urcăm pe scenă alături de această nouă generaţie de muzicieni.

Conduse de David, dar cu aportul lui Rick, cântecele au fost create în mod formal. Impresia mea este că David reuşise, în cele din urmă, să pună stăpânire pe producţia muzicală atunci când a trebuit. Poate că o parte din sarcina scrierii versurilor fusese înlăturată cu ajutorul lui Polly Samson, noua sa iubită şi, mai târziu, soţie. Poate că turneul şi albumul precedent jucaseră şi ele un rol important, dar, în mod cert, atmosfera era mult mai relaxată şi amândoi, David şi Rick, păreau să producă mult mai uşor. Lui David îi revenea în continuare conducerea procesului de producţie, dar, cu Bob Ezrin din nou la bord şi cu faţa prietenoasă a lui Andy Jackson ocupându-se de partea tehnică, era mai degrabă o echipă cunoscută decât una netestată.

Pe toată durata acestei faze de pregătire, atmosfera a fost calmă şi plăcută. Mai presus de orice, scăpaserăm de litigiu întrucât corespondenţa cu Roger prin intermediul avocaţilor se terminase. Faptul că petreceam atâta timp făcând muzică alături de ceilalţi îmi era de foarte mare ajutor şi simţeam că fac realmente ceva cu sens. N-am fost niciodată cel mai silitor dintre baterişti când venea vorba despre repetiţii pentru îmbunătăţirea tehnicii aşa încât simplul act de cânta împreună în mod regulat mă ajuta să îmi reintru în formă. De la Knebworth, în 1990, singura mea interpretare live fusese la Chelsea Arts Ball, ţinut în octombrie 1992 la Royal Albert Hall. Chelsea Arts Club îşi revenise – şi, ca parte a acestei reînvieri, dăduseră un bal, unul dintre cele mai mari evenimente pe care le făcuseră

vreodată. Venea şi Tom Jones şi – pentru că Gary, Tim şi Guy lucrau cu Tom Jones – am fost de acord să apărem ca invitaţi şi să cântăm trei piese. În mod inevitabil, asta a condus la reîntoarcerea lui Jon Carin şi Tim. Am repetat vreo două zile şi am cântat un set relativ simplu, fără niciun fel de efecte de scenă, filme sau artificii.

După ce am plecat de la Britannia Row, ne-am reîntâlnit pe barca lui David pentru a dezvolta un nucleu de piese. Din februarie până în mai 1993, am lucrat la aproximativ 25 de idei diferite, încercând să cântăm împreună, în studio, cât se putea de mult. În mod sigur, barca era mai convenabilă decât înregistrarea într-un buncăr. David îi mai adăugase o seră ce includea o bucătărie şi o zonă de servire a mesei. Ambianţa râului şi beneficiile de a lucra la lumina zilei s-au simţit din nou, după cum s-a simţit şi faptul că exista o separaţie clară între spaţiul de lucru de pe barcă şi zona de pe mal unde puteam să stăm, să vorbim şi să analizăm progresele făcute.

Albumul are un aer mult mai intim, aproape ca o trupă care cântă împreună într-un singur spaţiu. De această dată, în comparaţie cu *Momentary Lapse*, cred că Rick s-a simţit mult mai integrat în proces. Ne bucuram că se întorsese.

Cântecele fuseseră foarte bine triate. Exista material suficient şi nu eram disperaţi; dimpotrivă, ne puteam concentra exclusiv pe dezvoltarea ideilor. În urma întâlnirilor formaţiei, unele cântece au fost scoase din categoria posibile şi trecute la cazuri probabile. Am pus la punct un sistem extrem de democratic prin care David, Rick şi cu mine dădeam note de la unu la zece pentru fiecare cântec, indiferent de persoana care gândise iniţial piesa. Lucrurile ar fi mers uşor dacă Rick n-ar fi interpretat greşit principiile democratice ce stăteau la baza sistemului de vot. Pur şi simplu el acorda zece puncte tuturor ideilor sale, iar toate celelalte primeau *zero puncte.* Ceea ce a însemnat că toate piesele lui Rick plecau din start cu un avans de zece

puncte şi ne-a luat ceva timp, mie şi lui David, ca să pricepem de ce albumul ăsta devenea rapid un *opus magnum* marca Rick Wright. Sistemul de vot a fost revizuit şi am început să venim cu diferite sisteme de colegii electorale şi cu al doilea vot în ordinea preferinţelor, lucruri care ar fi făcut cinste oricăror alegeri pentru funcţia de primar.

Aceeaşi problemă a apărut un deceniu mai târziu pe când selectam piesele ce urmau a fi incluse pe *Echoes*, un album compilaţie la care am contribuit David, Rick, eu şi Roger. După ce că eram sâcâiţi de o întreagă galerie de directori executivi ai caselor de discuri, ingineri, producători şi manageri, de data asta a trebuit să ne batem capul şi cu faptul că Roger, la fel ca Rick înaintea sa, nu vota decât pentru propriile sale piese. Dumnezeu să binecuvânteze democraţia.

Înainte de vacanţa de vară ne-am dus cu opt sau nouă piese favorite la Olympic Studios în Bames, i-am recrutat pe ceilalţi muzicieni – cu excepţia celor de backing – din ultimul turneu (Gary, Guy, Tim şi Jon) şi am înregistrat totul într-o săptămână. Asta ne-a dat un impuls, ştiind că puteam petrece mai mult timp dezvoltând cântecele, dându-ne seama că elementele esenţiale ale fiecărui cântec existau deja.

De fapt, având această plasă de siguranţă, ne-am apucat de înregistrat abia după vară şi am făcut-o într-un mod foarte diferit de cel al tuturor albumelor noastre precedente. Am înregistrat toate negativele p*e Astoria,* doar noi trei – David, Rick şi cu mine –, aranjând piesele timp de două săptămâni în septembrie. Progresele pe care le înregistrase tehnologia de la *Momentary Lapse* încoace arătau că puteam masteriza piesele pe barcă după aproape şase luni de înregistrări – deşi a existat obişnuita panică nebună chiar la sfârşit şi care, pe măsură ce presiunea creştea, a implicat folosirea altor studiouri pentru unele

dublări. Unele tradiţii sunt prea adânc înrădăcinate pentru a renunţa complet la ele.

Încă o dată, a fost bine să-l avem pe Bob Ezrin la bord, rezolvând părţile de baterie şi ajutându-ne cu procesul realmente obositor de înregistrare şi modificare a sunetelor de tobe. Pe măsură ce a apărut forma finală a cântecelor, a fost adus Michael Kamen: el s-a oferit să facă aranjamentele de coarde de care aveam nevoie dacă îi puteam împrumuta un sistem de sunet şi nişte lumini pentru o operă pentru copii pe care o punea în scenă în Notting Hill. Asta părea afacerea vieţii noastre – un compozitor care câştigase Oscarul în schimbul a două boxe şi câteva spoturi. Ceea ce nu înţeleseserăm noi era că extravaganţa muzicală pe care o plănuia Michael ar fi făcut ca *Starlight Express* să pară joacă de copii…

Lungindu-ne atâta cu procesul de înregistrare, tot ce ne trebuia era un termen sau două, în general o anatemă pentru toţi membrii Floyd. Primiserăm o lecţie bună la albumul anterior, când o anumită doză de indecizie din partea noastră şi de tergiversare din partea casei de discuri avusese ca rezultat faptul că albumul ieşise în acelaşi timp cu *Bad* al lui Michael Jackson şi *Tunnel Of Love* al lui Bruce Springsteen. Ca urmare, nu este de mirare că, în competiţia asta, pe podiumul clasamentelor am primit medalia de bronz.

De această dată, termenul-limită a fost fixat prin semnarea unui angajament pentru un mare turneu ce urma să înceapă în aprilie 1994, gândindu-ne că, dacă aveam mai mult timp la dispoziţie, puteam să planificăm dinainte şi să construim cel mai eficient traseu pe marile stadioane ale Statelor Unite. Dar cum niciunul dintre noi nu era un mare fan al fotbalului, n-am luat în calcul un factor destul de important: turneul coincidea cu Cupa Mondială din 1994 din SUA ceea ce însemna că anumite stadioane nu numai că nu erau disponibile la anumite date critice, dar nici

terenurile nu puteau fi folosite cu multe săptămâni înainte pentru a proteja preţiosul gazon şi a le păstra impecabile. În locul traseului logic şi elegant al turneului pe care ni-l imaginaserăm, rezultatul final arăta de parcă ar fi fost făcut de un individ legat la ochi care aruncă cu săgeţi pe harta Statelor Unite – sau chiar mai rău, de vechea echipă de la agenţia Bryan Morrison…

Stadiile finale ale albumului au presupus trauma titlului şi grafica copertei. Încă o dată, alegerea titlului ne-a ţinut cu sufletul la gură. Nici până-n ianuarie 1994 nu reuşiserăm să ajungem un acord şi zilnic aveau loc discuţii frenetice pentru că termenele finale erau abordate cu grijă, prelungite şi, în final, depăşite. David prefera *Pow Wow,* mie-mi plăcea *Down To Earth*. Fiecare avea un titlu favorit. Nu puteam ajunge la o majoritate (chiar dacă puneam în joc vasta noastră gamă de sisteme de vot sofisticate).

Ajutorul a venit sub forma, destul de consistentă, a lui Douglas Adams. Pe lângă faptul că era autorul *Ghidului autostopistului spre galaxie,* Douglas era un geniu al Apple Mac, un entuziast al chitarei şi – din fericire pentru noi – un fan al Pink Floyd. Putea aduce un minunat simţ al umorului în cele mai disperate momente. El a luat parte la multe discuţii legate de titlul albumului. Ne-a ajutat imens să vorbim despre problemele noastre cu un tovarăş de suferinţă al dramelor termenului-limită – Douglas a fost odată auzit spunând că iubea sunetul termenelor-limită care treceau fluierându-i pe la urechi.

Într-o seară, la cină, am convenit cu Douglas că, dacă venea cu un nume pentru album care să ne placă, făceam o donaţie către o fundaţie de caritate la alegerea sa. S-a gândit o vreme şi a sugerat *Division Bell.* Faptul că sintagma asta era inclusă în versurile deja existente era realmente enervant: chiar ar fi trebuit să le citim mai atent.

Înarmat, în sfârşit, cu un titlu definitiv, Storm Thorgerson a venit cu un munte de idei şi, în cele din urmă, am hotărât

să păstrăm conceptul grafic cu două capete care, într-un fel de iluzie vizuală, formează unul singur. Storm este faimos pentru insistenţa sa de a face lucrurile pe bune în loc să folosească trucuri şi, astfel, capetele (construite, după diferite încercări, şi din piatră, şi din metal) au fost amplasate pe un câmp, lângă Ely.

Am vizitat locul ales pentru şedinţa foto într-o zi rece de februarie: era o scenă magnifică, cu capetele instalate în smârcuri. Una dintre problemele noastre cele mai mari a fost să încercăm să le ascundem de ochii presei, căreia i-ar fi plăcut foarte tare să devanseze lansarea albumului. Magazinele de surplus ale armatei au fost luate la rând şi au fost cumpărate cantităţi mari de plasă de camuflaj ca să acoperim capetele, într-o încercare destul de timidă de a le masca. Faptul că presa nu a reuşit să obţină exclusivitate s-a datorat, cred, fie faptului că noi am supraestimat interesul faţă de album, fie faptului că vânturile de pe Coasta de Est, care băteau dinspre Siberia, păreau o alternativă neatrăgătoare la atmosfera confortabilă din barul Groucho Club din Soho. Storm, care era plecat la şedinţa foto lângă catedrala Ely, îşi aminteşte că, din cauza noroiului, platforma care transporta capetele nu putea să ajungă în mijlocul câmpului ales, aşa că un grup uşor nemulţumit de asistenţi ai fotografului au cărat în braţe piesele grele, prin mlaştină, şi le-au aşezat unde trebuia. Au devenit şi mai nemulţumiţi când Storm le-a spus că nu ăla era câmpul care trebuia.

Între timp, dezvoltaserăm spectacolul de scenă. Cu ani în urmă, în 1973, dăduserăm un spectacol la Hollywood Bowl şi în biroul lui Steve O'Rourke era agăţată o fotografie care să ne amintească în permanenţă cât de bine putem să arătăm pe scenă. Ne gândeam să încercăm să preluăm nişte elemente din acel spectacol şi să le dezvoltăm pentru stadioanele pe care urma să cântăm. În plus, voiam să adăugăm şi un anumit nivel de flexibilitate la pregătiri. La

turneul anterior, setul fusese total bătut în cuie, aproape la secundă. De această dată, voiam să aveam posibilitatea de a schimba ordinea stabilită şi de a înlocui cântecele.

Am refuzat din nou să folosim mari ecrane video care să arate interpretarea live. N-am prezentat şi probabil că nu vom prezenta niciodată close-ups ale formaţiei în maniera aceasta. Ne doream însă fragmente de film pentru unele dintre piesele noi şi, pentru că am decis să cântăm ceva de pe *The Dark Side Of The Moon*, ne gândeam că era momentul să revedem câteva dintre clipurile făcute pentru el. Deşi multe rezistaseră foarte bine şi au fost incluse încă o dată în suita pentru *Dark Sidet o* mare parte din film era foarte depăşită. Mai ales politicienii din urmă cu două decenii, ce apăreau în *Brain Damage*, erau acum atât de demodaţi, încât jumătate din public era prea tânăr ca să ştie cine erau. Iar restul probabil că uitase.

Am avut câteva întâlniri de producţie cu, probabil, cea mai bună echipă a momentului. Marc Brickman (imediat după spectacolele de deschidere a Jocurilor Olimpice de la Barcelona în 1992 şi după ce o rupsese definitiv cu Barbra Streisand) se întorsese ca designer de lumini, înarmat cu un sac plin de tehnologie nouă. I se adăugase Mark Fisher ca designer de scenă şi Robbie Williams ca manager de producţie. Storm a fost anexat grupului pentru că el era responsabil de toate filmările suplimentare necesare – vreo şase piese diferite ce durau aproximativ 40 de minute. Zic anexat din cauza incapacităţii adorabile a lui Storm de a lucra pe orice post mai puţin pe cel de dictator.

Planurile iniţiale presupuneau o emisferă aşezată pe sol, care apoi se rabata pentru a dezvălui scena. Aceasta a trebuit eliminată imediat ce ne-a fost clar că o asemenea structură, deşi extrem de elegantă, ar fi presupus să mutăm tot publicul din zona din faţa scenei. Versiunea finală a fost realizată abia după ce a trecut printr-o serie de machete complicate, dar nici măcar acestea n-au reuşit să

dezvăluie unele dintre problemele ce au apărut lucrând cu obiectul real.

Când scena a fost complet ridicată, am descoperit că, din cauza tuturor nivelelor, nişelor şi alcovurilor multiple pe care le construiserăm, nu toţi muzicienii se puteau vedea unul pe altul, fiind nevoie de reperaj vizual prin ecrane video sau ESP pentru a intra contact. Cu un număr extraordinar de mare de trape, era un coşmar şi din perspectiva sănătăţii şi a siguranţei. M-am gândit că fusese greu de navigat pe scena de la turneul precedent, dar scena asta nouă era mai labirintică decât un submarin, fiind foarte uşor ca, din greşeală, să ajungi în vreo fundătură luminată de sub scenă – sau, mai grav, să te accidentezi rău căzând în vreo gaură nesemnalizată.

După ce ne-am obişnuit cu scena, a trebuit să ne îndreptăm atenţia către instrumente, încercând să evităm transformarea frumoaselor noastre suprafeţe plane în ceva asemănător unei gropi de gunoi Am petrecut multe ore plăcute la Drum Workshops, atelierul lui Clive Brooks, tehnicianul meu de tobe, creând standurile pentru o baterie care să se potrivească cu scena asta. Garry Wallis şi cu mine am sfârşit cu vreo treizeci şi ceva de tobe, douăzeci de păduri, patruzeci şi ceva de cinele şi nenumărate alte prostii prinse în şuruburi de tobe, o instalaţie care ne-ar fi calificat pentru Premiul Turner.

Speraserăm să folosim căşti intraauriculare pentru a evita ţepii urâţi împrăştiaţi în părţile din faţă ale scenei. Din nefericire, chestia asta n-a funcţionat şi am fost obligaţi să ne întoarcem la monitoare (acesta a fost probabil unul dintre ultimele turnee în care s-au folosit monitoare pentru sunet, după aceea perfecţionându-se căştile). Totuşi, am putut să folosesc un radio minuscul şi căşti ceea ce însemna că monitorul meu de voce avea un volum egal cu cel al unui walkman mediu şi un mix constând în primul rând din bas, percuţie şi chitară, şi nu cel recomandat

pentru utilizarea generală.

Între timp, Marc Brikman a fost trimis să găsească cele mai bune şi mai recente descoperiri în materie de efecte şi lumini. De exemplu, la acest turneu laserele au fost mult mai puternice decât orice altceva fuseserăm capabili să folosim înainte şi acum puteam procesa lumina în culori alternative, nu doar verdele obişnuit.

Una dintre expediţiile lui Marc a fost la Hughes Corporation. Fiind unul dintre cei mai mari producători de arme din America, încetarea confruntării faţă-n faţă cu URSS îi făcea nerăbdători să găsească o nouă utilizare pentru toată tehnologia militară ce acum zăcea nefolosită. Transformarea săbiilor în pluguri suna foarte bine în principiu, dar nu era la fel de uşor de pus în practică. Din nefericire, în ciuda preţurilor foarte convenabile, nu eram capabili să ne gândim la ce am fi putut folosi o rachetă Sidewindler – sau, oricum, nu în timpul spectacolului…

Căutarea noastră de inovaţie tehnică a fost, de asemenea, zădărnicită când am descoperit că nu puteam să folosim un anumit proiector extrem de puternic – o posibilitatea pe care am explorat-o ca pe o alternativă la video – deoarece, odată pornit, motorul proiectorului, asemenea unei turbine, nu mai putea fi oprit sau toată chestia ar fi explodat. Ideea de a transporta în jurul globului un proiector funcţionând în permanenţă cu 400.000 de turaţii pe minut îi îngrozea până şi pe cei mai duri profesionişti din echipă. În mod clar niciunul dintre membrii formaţiei nu era pregătit să călătorească în acelaşi avion cu el.

Pe când ne uitam peste piesele mai vechi şi decideam să ne întoarcem la materiale mai vechi, am reluat legătura cu Peter Wynne Wilson. După colaborarea cu noi în 1967 şi 1968, Peter lucrase în diferite locuri, cu o formaţie de teatru hippie şi călătorind împreună cu ei cu autobuzul, aranjând lumini pentru diverse formaţii, lucrând ca tâmplar şi făcând

mobilă pentru Flick Colby, coregraful lui Pan’s People, producând prisme pentru revoluţia disco şi creând un instrument numit Pamcam ce folosea o oglindă controlată care se mişca în faţa unui spot luminos.

Peter s-a întâlnit cu Marc Brickman şi, după cum spune el, „s-a distrat copios” lucrând cu nişte diapozitive cu lichid şi recreând Daleks. De fapt, progresele tehnice au îngreunat recrearea atmosferei personajelor originale. Nivelul de căldură generat de cei 6 Kilowaţi de lumină însemna că, în locul culorilor originale pigmentate, acum culorile trebuiau să fie diacronice. Şi, dacă prin anii putuse să se folosească şi de căldura proiectorului, şi de uscătoarele de păr ca să încălzească şi să răcească diapozitivele, pentru noile versiuni a trebuit să fie instalat un întreg sistem de aer condiţionat ca să influenţeze *curenţii de aer.* Cu toate acestea, noii Daleks, mai mari ca niciodată, erau cumva mult mai buni: din fericire, mulţumită elementelor de siguranţă – inimaginabile în anii 1960 –, îţi puneau mai puţin viaţa în pericol decât variantele care, asemenea unor samurai demenţi, ne ameninţaseră cândva cu decapitarea.

Totul mergea bine pe frontul luminilor. Totuşi, în colţul albastru, acolo unde se lucrau noile clipuri, tot soseau grămezi de storyboards pentru că Storm încerca disperat să primească nişte reacţii, ca să nu mai zic decizii din partea noastră, iar timpul se scurgea. Una dintre problemele noastre era să ne decidem asupra pieselor pe care urma să le cântăm în spectacol. Nu prea avea sens să facem un film care costa o jumătate de milion de dolari dacă după aia ne hotărâm că oricum nu ne plăcea cântecul. În cele din urmă, am avut în producţie cinci variante diferite de film – dacă nu terminam înregistrarea şi repetiţia în acelaşi timp, am fi putut să ne distrăm experimentând acest studio hollywoodian în miniatură.

Repetiţiile muzicale pentru turneu au avut loc la

studiourile Black Island din West London, fiind puţin întârziate din cauza absenţei chitaristului şi a solistului principal care, încă o dată, era ţinut captiv pe barcă lucrând la mixajele finale. Tim Renwick l-a înlocuit din nou ca director muzical. Din fericire, întrucât cântaserăm împreună piesele pe disc, eram cu toţii familiarizaţi cu noua muzică, nicidecum la fel de complicată ca cea de pe albumul anterior.

Ne-am cărat apoi la Palm Springs, dar, în loc să ne putem lucra forehandurile[35] de tenis, ne-am dus la adevăratele repetiţii de producţie – la Norton Air Force Base, lângă San Bernardino. Aceste evenimente nu au fost lipsite de drame. La un moment dat, un monteur vizibil tulburat care lucrase la o înălţime de şase metri, în vârful arcului, a coborât şi ne-a spus să părăsim zona. Întreaga structură se îndoia şi ideea prăbuşirii a 100 de tone de oţel, cuplată cu anularea spectacolelor pentru cel puţin trei luni, a pus pe gânduri personalului greu încercat al turneului. Din fericire, a fost doar un detaliu de design ce putea fi rectificat, însă acest lucru a dovedit, încă o dată, că miliardele de calcule şi proiecţii pe computer nu valorează cât asamblarea finală.

Cantitatea de muncă produsă şi depusă era enormă. Aveam filmele în producţie, scena şi efectele în curs de construcţie şi echipamentul montat; pentru a funcţiona corect, noile piese de regie scenică şi de spectacol presupun multă muncă şi modificare. După cum se obişnuieşte, trebuia să producem cu 30% mai multe aparate decât cele de care aveam nevoie întrucât renunţaserăm la cele care nu corespundeau sau se dovedeau prea scumpe sau prea periculoase.

La acest turneu, un exemplu clasic de obiect ce-ţi dădea dureri de cap a fost o macara mecanizată de cinci tone pe care era ataşată o instalaţie de lumini ce se deplasa pe o şină – pe deasupra capetelor noastre. Când, la un moment

[35] *Forehand* – lovitură de bază de dreapta (n.r.).

dat, a căzut de pe şină (din fericire, fără să rănească pe nimeni), Mark Fisher, Robbie Williams – care fusese responsabil cu transportarea ei – şi chiar şi trupa care plătise pentru ea, dar care cânta sub ea au fost încântaţi să o vadă că dispare pentru totdeauna.

DE VÂNZARE

> O macara de cinci tone. Completă, cu şine şi toate instalaţiile de lumini. Potrivită pentru o companie de construcţie sau o formaţie rock în vârstă. 100$. A se ridica de la Norton Air Force Base, San Bernardino…

Ca de obicei, au venit şi vreo două zile destul de incomode când trupa îşi făcea apariţia doar ca să dea peste cap tot ce lucrase echipa tehnică în ultimele două săptămâni. În acel moment, aceasta din urmă trebuia să confrunte şi cu partea cea mai dramatică, respectiv învăţarea modului în care să încarce cât mai bine camioanele, demontând şi ridicând din nou scena. Ăsta nu e nicidecum un exerciţiu stupid sau vreo manevră militară, aşa cum s-ar părea. Există o ordine foarte precisă a împachetării, care spune ce părţi pot fi demontate primele şi care sunt părţile care trebuie aşezate la început. Şi, ca atare, dat fiind că spaţiul din spatele scenei este limitat, există un program la fel de strict pentru parcarea camioanelor în ordinea corectă şi intră în joc un factor simplu, economic: costurile de folosire a unui singur camion timp de nouă luni ar putea acoperi salariul unor echipe de doisprezece oameni, o maşină nouă sau doar nota de plată a unui avocat pentru vreo două zile – sau ore.

Am reuşit să trecem peste cele mai multe dintre diferitele probleme spinoase. Cum filmele lui Storm fuseseră, de nevoie, pregătite ca să se potrivească cu cântecele înregistrate, am descoperit că existau probleme de sincronizare cu versiunile live. Însă, acum, ştiam câteva

trucuri ale meseriei – că filmul ar trebui să fie suficient de abstract la mijloc încât să permită un oarecare spaţiu de manevră, iar Jim Dodge, proiecţionistul nostru din turneele anterioare, devenise un adevărat maestru în ajustarea vitezei proiectorului său, astfel încât să fie sigur că începutul şi mai ales sfârşiturile erau sincronizate.

Setul era un amestec de vechi şi nou, incluzând „Astronomy Domine” pe care nu-l mai cântaserăm de douăzeci de ani, dacă nu mai mult, şi care ne-a adus aminte de Syd stând acolo în costumaţia sa cu mâneci largi „High Hopes” era ceva adăugat de curând – şi completat cu un mare gong acţionat, din păcate, de un declanşator şi nu bătut de un bărbat musculos de la Rank Organisation.

Spectacolul căpăta formă. Capacitatea noastră de a învăţa totuşi din experienţă s-a văzut în acest turneu. Dacă spectacolele noastre iniţiale din turneul din 1987 fuseseră extrem de incitante, dar slabe în ceea ce priveşte interpretarea comună în ciuda competenţei individuale a muzicienilor, acum ştiam bine cum să prezentăm spectacolul. Tot ceea ce trebuia să facem acum era să plătim pentru el.

Încă mai am sentimente amestecate despre sponsorizarea turneului. A pleca în turneu cu un mare spectacol a devenit o operaţiune extrem de costisitoare, iar sponsorizarea poate fi un ingredient util în acest mix. Dar într-un colţ al minţii mele stă cuibărită întotdeauna suspiciunea (şi cred că David simte asta chiar mai bine decât mine) că există pericolul ca sponsorizarea să dilueze puterile creative. Argumentul că, fără sponsorizare, preţul biletului ar fi mai mare este, de obicei, contracarat de ideea că formaţia ar putea să primească mai puţini bani şi să obţină acelaşi efect. Nu este nicio îndoială că negocierile despre mărimea şi plasarea reclamelor şi a logourilor pot să devină destul de tensionate.

Acestea fiind spuse, am fost fericit să avem un adevărat

sponsor al turneului în persoana celor de la Volkswagen. Primul lucru pe agendă în noua noastră relaţie cu compania a fost maşina Pink Floyd. VW avea ceva experienţă de lucru cu formaţiile: cu un an înainte, sponsorizase un turneu Genesis. Învăţase din câteva greşeli. Ni s-a spus că apăruse o versiune într-o culoare ce simboliza mândria gay, culoare pe care industria vânzărilor de maşini, notorie pentru machismul ei, nu putuse să o aprecieze.

Când începuseră discuţiile, a existat o înţelegere potrivit căreia noi nu doream să fim asociaţi cu vreo berlină ultrarapidă. În schimb, se hotărâse producerea unei versiuni Golf care putea fi considerată cea mai sigură şi cea mai prietenoasă din punct de vedere ecologic (cineva s-ar putea gândi că o maşină prietenoasă din punct de vedere ecologic este o contradicţie în termeni, ca un crocodil vegetarian, dar există nivele…).

I-am cerut ajutorul unui prieten, Peter Stevens. Peter este un designer de maşini foarte respectat şi profesor part-time la Royal College of Art. De-a lungul anilor, ne întâlniserăm din când în când, el fiind cel care făcuse schiţele pentru maşinile cu care am concurat la Le Mans pentru Mary Lloyd Racing. De asemenea, lucrase cu Gordon Murray, unul dintre cei mai mari designeri de maşini de curse (şi cu o pasiune de o viaţă pentru chitara electrică), maşina de Formula 1 a lui Melaren. Experienţa lui Peter în designul de maşini de tot felul însemna că puteam, cel puţin, să ne menţinem sugestiile în sfera posibilului şi nu să sugerăm schimbări ce-ar fi durat şapte ani până să le punem în aplicare. Cel mai frumos moment a fost când am vizitat uriaşa fabrică Volkswagen. VW se aşteptase probabil ca întâlnirea să fie o simplă formalitate, dar super-inginerii lor au avut un şoc când şi-au dat seama că ne prezentaserăm în compania lui herr Professor Stevens, fostul lor tutore, pentru a le evalua munca.

Pentru Peter, experienţa a fost la fel de educativă.

Observase că Steve O'Rourke cărase cu el toată ziua un pardesiu greu, cu care s-a îmbrăcat doar înainte de a intra în întâlnire. Lui Peter i s-a părut ciudat şi l-a întrebat de ce. Steve i-a explicat că ăsta era pardesiul lui de „ticălos nenorocit". Prestanţa pe care i-o conferea, plus faptul că, pe toată durata întâlnirii, a stat în picioare şi nu jos s-au dovedit un instrument de negociere valoros. Deşi Peter nu şi-a cumpărat niciodată un pardesiu, a investit totuşi într-o pereche de cizme de „ticălos nenorocit", folosite pentru întâlniri ocazionale cu potenţial de conflict. El susţine că sunt extrem de eficiente.

După ani de zile în care am făcut lucrurile doar cum am vrut noi, nu eram obişnuiţi să discutăm cu o altă organizaţie care acţiona după reguli foarte diferite şi am avut câteva neînţelegeri. Însă produsul final a fost mai mult decât un exerciţiu util – maşina chiar s-a vândut destul bine în Europa – şi îmi place chiar mai mult decât cele mai fine cocktailuri.

Unele tradiţii climaterice mor greu, aşa că, după repetiţii în condiţii perfect uscate, ploaia a început încă de la primul concert şi a ţinut-o tot aşa. În timpul unui spectacol – cel mai umed dintre toate spectacolele umede –, echipamentul a început să funcţioneze din ce în ce mai prost. Sistemul de amplificare suna clar fleşcăit, monitoarele cădeau şi tobele mele erau tot mai îmbibate de apă. Am rămas fideli stilului de navigaţie cu vela mare în vânt, precum căpitanul Homblower, şi am cântat cât am mai putut, dar, la un moment dat, a trebuit să abandonăm corabia. Ni se reamintea faptul că, oricât de mulţi bani ar produce, spectacolele pe stadioane sunt mult mai dificil de controlat. Aveam efecte fabuloase – în special globul uriaş de oglinzi dar totul însemna un efort zadarnic dacă scena se inunda. Datorită sesiunilor de la Britannia Row, David, Rick şi cu mine ne simţeam mult mai mult ca o trupă pe drum. Însă, cu reticenţa noastră tradiţională, am uitat să transmitem

asta şi restului trupei – aproape aceeaşi care lucrase la turneul din 1987 –, aşa încât, din punctul lor de vedere, se găseau într-o situaţie destul de diferită. Buna noastră dispoziţie ameninţa să dilueze atmosfera generală de echipă şi, în mod sigur, a schimbat dinamica. Când, la puţină vreme după începerea turneului, am decis să facem singuri prima plecăciune publicului, asta, ca să nu spunem mai mult, nu a îmbunătăţit situaţia. Restul formaţiei şi-a recreat propriul spirit de echipă înfiinţând, sub structura construită pentru lumini şi sunet, un club de noapte mobil pe care l-au numit Donkey's Knob şi care a devenit locul pentru cântările informale de după spectacole – ba uneori chiar pentru câte un concert în timpul pauzei de la jumătatea spectacolului.

După trei spectacole în Florida şi Texas, am trecut frontieră spre sud, pentru un spectacol unic la Mexico City. Era prima dată când cântam în America Latină. Atmosfera era mai sălbatică, mai exuberantă şi publicul considerabil mai tânăr în comparaţie cu cel din Statele Unite. Acest public nu numai că vedea un spectacol Floyd pentru prima dată, dar părea şi că descoperă pentru prima dată muzica sa. La sfârşitul etapei în America de Nord şi după două seri la New York, am zburat către Lisabona şi direct spre concertele europene, cu toate că am luat o pauză scurtă în iulie pentru ca David să se căsătorească cu Polly la Londra.

La începutul lui septembrie, eram la Praga (un alt loc nou pentru noi). În seara de dinaintea concertului pe stadionul Strachov, pentru 120.000 de oameni, am luat cina cu Václav Havel, dramaturgul şi fostul activist care era acum prim-ministru. Acesta nu a fost genul de „masă pretenţioasă" pe care îl preferă tabloidele (de ce insistă ele pe această formulă?), ci un bufet informai la o cafenea pe malul râului. Unii dintre noi îşi făcuseră temele şi, pe drum, citiseră câteva dintre cărţile lui Havel ca să arate că au o idee despre opera lui – şi se întrebau dacă Václav Havel

stătuse treaz toată noaptea cu colecţia sa de CD-uri. Unii dintre miniştrii săi păreau să fi fost critici de rock într-o viaţă anterioară. Mă întreb dacă, în noul regim, poliţia secretă făcea acum cronici de album.

Actualul turneu s-a încheiat la Laussane pe 25 septembrie sau cel puţin părea a fi sfârşitul turneului pentru că Nettie şi cu mine ne-am dus în sudul Franţei să ne recuperăm după ultimul dintre spectacolele de pe stadioane. Cu toate acestea, am mai avut o serie de concerte în sală, la Earls Court, în octombrie. În 1987, cântaserăm la Wembley Arena şi la Docklands aşa că trecuseră paisprezece ani de când cântaserăm într-unul dintre locurile noastre favorite, cu personalitate, chiar în inima Londrei. Însă acest loc presupunea un număr inadmisibil de oameni care voiau să vină în calitate de invitaţi. Fiica mea, Chloe, lucra pentru mine pe atunci şi se ocupase de subtilităţile legate de bilete şi de aranjamentele locurilor tot anul. Însă, dintre toate, Londra a fost sarcina cea mai dificilă.

Subtilităţile permiselor în interiorul sanctuarului reprezintă un subiect de teză de absolvire în toată puterea cuvântului. Acces peste tot înseamnă doar jumătate de drum, VIP un nivel mai sus. Un card de plastic face să se mai ridice o barieră, iar un punct verde îţi permite să mai treci printr-o poartă. După asta, mai contează doar dacă fie eşti parte din spectacol, fie eşti un membru al familiei, fie ai aerul ăla dement care face ca mereu câţiva nebuni să ajungă acolo unde n-ar trebui să ajungă absolut niciodată. Un manager de turneu uimit l-a găsit în biroul său pe un străin care îi spunea că, înainte de a intra, ar fi trebuit să bată la uşă.

Deciseserăm că veniturile de la spectacolele de la Londra vor fi donate fundaţiilor de binefacere şi veniserăm cu o formulă complexă ca să ne asigurăm că fundaţiile mai mici cu care aveam legături personale vor beneficia şi ele, pe

lângă cele mari pe care le sprijineam cu toţii. Asta a însemnat o serie de convorbiri cu fiecare dintre fundaţiile individuale care, pe drept cuvânt, voiau să obţină maximum de vizibilitate în cadrul evenimentului. Din nefericire, la eveniment niciuna dintre ele nu a primit atenţia cuvenită, pentru că exact înainte de începerea spectacolului s-a prăbuşit o întreagă secţiune de scaune.

Luminile din sală fuseseră reduse şi, în mijlocul murmurelor de dinaintea începerii, am auzit ceva ce suna ca un vuiet de tunet. Ne-am gândit că poate se încurcase vreo bandă. Însă a venit rapid vestea că o secţiune de scaune se rupsese. Nu aveam altă soluţie decât să aprindem imediat luminile, să-i ajutăm pe oamenii prinşi între scaune şi să le acordăm primul ajutor celor care aveau nevoie. Spectacolul din seara aceea a trebuit să fie anulat. A doua zi nu mai erau în spital decât foarte puţini oameni, ceea ce era o uşurare pentru toţi – mai puţin pentru cei aflaţi încă acolo, desigur.

Întâmplător, lăsaserăm o zi în plus de odihnă în seria de spectacole de la Earls Court şi am putut să reprogramăm concertul câteva zile mai târziu, astfel încât cei mai mulţi – dacă, din nefericire, nu toţi – au avut şansa să vadă concertul anulat. În ciuda evenimentelor din acea primă seară, spectacolele au reprezentat o încheiere adecvată a turneului. Toată munca noastră anterioară asigurase că spectacolele erau cât se putea de bune şi puţină strălucire caritabilă le-a dat un plus de bunăstare. Pentru spectacolul din 28 octombrie, pe scena de la Earls Court ni s-a alăturat Douglas Adams, o ocazie pe care, parţial, i-am făcut-o cadou de ziua lui, dar şi ca mulţumire pentru că a găsit titlul pentru albumul *Division Bell*. Singurul mei sfat pentru el a fost: „Orice ai face, Douglas, nu te uita în jos…”, sfat pe care, în febra momentului, în mod sigur l-a uitat şi pe toată durata cântecului nu a făcut altceva decât să se holbeze la partiturile sale în timpul spectacolelor de la Earls Court, un

vizitator neaşteptat, dar foarte bine-venit în culise a fost Bob Klose. Nu-l mai văzusem din perioada lui Tea Set, de pe la jumătatea anilor 1960, cu toate că, printr-o coincidenţă, se căsătorise cu o veche colegă de-a mea de la Frensham. Asta mi-a adus aminte că, doi ani mai târziu, la Goodwood Festival of Speed, o apariţie şi mai ciudată din trecut fusese cea a colegului nostru de la Regent Street Poly, Clive Metcalf. Cineva foarte lipsit de tact îi făcuse lui Clive comentariul de prost-gust că, alegând să părăsească formaţia, trebuia să se simtă ca cineva care pierduse biletul câştigător la loterie. Clive a replicat că, atunci când el şi Keith Noble deciseseră să scape de noi, au crezut că ei erau cei care făcuseră mişcarea corectă în carieră. După cum observa Clive: „Noi credeam că voi eraţi fraierii, în orice caz…”

Deşi în acel moment concertele de la Earls Court nu reprezentau decât sfârşitul unui alt turneu, în realitate au marcat o încetare semnificativă a activităţii. În timpul următorilor zece ani, am lansat un album live şi un film video, ambele intitulate *Pulse*, din turneu, precum şi diferite antologii şi remasterizări ale pieselor noastre în formate noi Dar n-am mai avut un alt turneu şi nici n-am mai lansat vreun material nou.

Cred că David ar recunoaşte cu sinceritate că el era cel care îşi dorea cel mai puţin să se întoarcă în luptă. Părea să nu aibă niciun chef să dea la manivelă şi să pornească din nou întreaga maşinărie a turneului. Dar eu m-am agăţat de speranţa că acest lucru nu însemna, în mod necesar, sfârşitul lui Pink Floyd ca o forţă activă. Existau unele lucruri pe care nu le făcuserăm niciodată.

Nu dezvoltaserăm niciodată ideea pe care o avusese David de a ne întoarce la conceptul unplugged. Nu am lansat niciodată benzile „ambientale” de la sesiunile pentru *Division Bell.* Şi – cel puţin până acum – eu nu am apărut niciodată în „Identity Parade” la *Never Mind The Buzzcocks.*

După atâta inactivitate relativă, muzical vorbind, mă tot întrebam cum să termin cartea asta. Însă, pe neaşteptate, mi s-a oferit materialul pentru un post-scriptum potrivit şi, la scurtă vreme după aceea, am primit cel mai bun deznodământ cu putinţă.

Post-scriptum

În ianuarie 2002, eram în vacanţă cu familia în insula Mustique, în Caraibe. La începutul fiecărui an, se organizează un picnic pe plajă pentru a strânge fonduri pentru şcoala locală. În timpul petrecerii am simţit brusc o pereche de mâini puternice care m-au apucat de umeri şi apoi de gât. În faţa mea am văzut-o pe Nettie făcând ochii mari de surpriză…

Era Roger. Zărindu-mă acolo, venise prin spatele meu şi mă luase prin surprindere. Nu ne mai văzuserăm decât de vreo două ori în ultimii cincisprezece ani. Mă întrebasem adesea care ar fi fost starea de spirit dacă, din întâmplare, ne-am fi întâlnit din nou şi cum aş fi reacţionat la o astfel de întâlnire. Acum, s-a ales praful din toată planificarea mea…

Am început să vorbim şi am continuat aşa aproape toată după-amiaza aia şi ne-am mai întâlnit de încă două ori în timpul vacanţei. După toată apa care cursese pe sub podurile trecutului, era fantastic să mă împac cu unul dintre prietenii mei cei mai vechi. O mare cantitate de bagaj emoţional a fost abandonată în vama Mustique.

Mai târziu, în anul acela, am primit un telefon care mă invita să cânt ca artist invitat cu Roger pe Wembley Arena în cadrul turneului său din 2002. Nu am zis „da” imediat – ideea părea uşor alarmantă dar nu mi-a trebuit mult ca să

înţeleg că a pierde această oportunitate ar fi fost ceva ce aş fi regretat toată viaţa. Petrecusem suficient de mult timp deplângând ruptura dintre noi, aşa încât părea incredibil de stupid să nu profit de şansa asta şi să fac o frumoasă demonstraţie publică a modului în care se împacă două persoane aproape adulte. Am cântat o singură piesă – aranjamentul lui Roger la „Set The Controls For The Heart of The Sun” –, dar seara a fost fantastică. Trupa lui Roger a fost extraordinar de primitoare şi un lucru deosebit de plăcut a fost şansa de a lucra cu Harry Waters, care era la clape; pe lângă faptul că e fiul lui Roger, Harry este şi finul meu.

A fost o bucurie să lucrez din nou cu Roger. Iubeam repetiţiile. În ciuda multor asigurări că anii care au trecut îl mai înmuiaseră pe Roger, mi-a făcut plăcere să descopăr că orice imperfecţiune în spectacol era primită cu familiarul strigăt irascibil de pe scenă către pupitrul de mixaj.

Şi cu asta mi-am zis că, realmente, toată treaba s-a terminat. Când *Inside Out* a fost publicată pentru prima dată în 2004, întrebarea cu privire la posibilitatea ca Pink Floyd să cânte din nou împreună – cu sau fără Roger – era un domeniu de interes obligatoriu în orice interviu legat de carte. Am făcut faţă acestor întrebări cu o mină hotărâtă, dar totuşi am încercat să ofer cel puţin o rază de optimism pentru că, în ceea ce mă privea, zarurile încă nu erau aruncate.

Când *Mojo* a publicat în toamna aceea o ediţie specială dedicată formaţiei, am fost intervievaţi şi eu, şi Roger. El a fost întrebat despre posibilitatea unui dezgheţ în relaţiile cu David, o aluzie pe care, în mod politicos, dar hotărât, a făcut-o praf: „Nu văd de ce. Suntem amândoi indivizi foarte truculenţi şi nu cred că asta se va schimba”. În altă parte, David compara situaţia cu faptul de „a te culca cu fosta nevastă” – nu părea încurajator.

În interviul meu, ultimele două întrebări erau: „Va exista

un alt album Pink Floyd?” şi „Ce ziceţi de un concert unic Pink Floyd împreună cu Roger Waters pentru cea de-a treizecea aniversare a lui Wish You Were Here?” Am spus: „Eu pot să mă imaginez făcând asta.

Dar nu cred că Roger ar vrea. Cred că David ar trebui să se simtă extrem de motivat pentru a dori să se întoarcă să lucreze. Ar fi fantastic dacă am putea să facem ceva asemănător unui Live Aid; un eveniment semnificativ de tipul ăsta cred că l-ar motiva. Ar fi minunat. Dar poate că eu nu sunt decât teribil de sentimental. Ştiţi cum suntem noi, bateriştii bătrâni”.

Ei bine, s-au întâmplat lucruri şi mai ciudate. După şase luni, cineva mi-a arătat un comentariu făcut de Bob Geldof într-un interviu la televiziune în care spunea că văzuse o declaraţie de-a mea despre o reunire a Pink Floyd ca fiind – doar probabil – fezabilă numai pentru un mare eveniment caritabil. Din păcate, eu nu pot fi creditat pentru rezultatul final, dar, în mod sigur, o sămânţă fusese plantată în creierul lui Bob pentru că el a dezvoltat ideea realizării unui eveniment similar lui Live Aid la douăzeci de ani după cel original.

Eram atât de neinformat despre planurile sale, încât, în momentul când, într-o zi de iunie a anului 2005, soţia mea, Nettie, mi-a spus că la telefon era Bob, n-aveam nicio idee de ce putea să sune. De la apariţia sa în rolul Pink din *The Wall*, ne mai întâlniserăm din când în când la evenimente sociale şi la obişnuita întâlnire a comitetului de caritate al Roundhouse Trust, dar nu stăteam de vorbă în mod regulat.

Nu ştiam încă nimic despre primele eforturi ale lui Bob pentru a monta Live 8. Bob mi-a spus acum despre eveniment şi zicea că vorbise cu David despre posibilitatea ca Pink Floyd să figureze pe afiş, dar că David refuzase. Bob, ca întotdeauna, văzuse acest răspuns negativ doar ca pe o provocare care-l motiva şi spunea că ia trenul şi se duce până la David acasă pentru a continua discuţia. Bob

ajunsese deja la East Croydon când David l-a sunat să-i spună: „Nu te mai deranja”, însă Bob decisese că va merge, oricum, mai departe. Cu toate acestea, nici măcar o rugăminte directă şi personală din partea unui om atât de vestit pentru puterea sa de convingere precum Bob nu a reuşit să-l facă pe David să se răzgândească.

Ceea ce îmi era clar era că David avea motive perfect valabile să nu dorească să ne regrupăm pentru Live 8. Trupa nu era în stare de funcţionare, iar el îşi petrecuse ultimii câţiva ani lucrând la propriile sale proiecte solo. Ştia că, dacă aveam să cântăm, toată lumea, inclusiv casa de discuri, presa şi fanii noştri, ne-ar fi cerut să scoatem un produs nou şi să anunţăm un turneu. Din punctul său de vedere, momentul era cum nu se putea mai nepotrivit – şi astfel, din perspectiva evenimentelor ulterioare, cred că sacrificiul său a fost cel mai mare.

Bob m-a întrebat dacă aş putea să aranjez o înţelegere cu David. Am spus nu, pur şi simplu pentru că m-am gândit că, adăugându-mi vocea la rugăminţile deja existente, s-ar putea să nu-i facă plăcere – în realitate, acest lucru ar fi putut să aibă un efect total opus. După cum am remarcat mai târziu, poţi să duci un cal la adăpat, dar nu poţi să-l faci să şi bea; în cazul lui David, nu poţi nici măcar să-l aduci lângă apă. Însă, să aduci apele (Waters) – notă la David s-ar putea să meargă…

Am simţit că trebuia să fac ceva, în orice caz să-i spun lui Roger de această idee. Dar nu voiam să creadă că foloseam recent restabilita noastră prietenie ca să încep să-i cer favoruri. Trebuia să fiu atent. I-am trimis un e-mail şi am făcut cele mai străvezii aluzii la faptul că Bob voiam să-l ajutăm în eforturile sale de a salva planeta. Dacă Roger nu răspundea, aşa avea să rămână. Cel puţin eu îmi dădusem toată silinţa, chiar dacă slabă,.

Roger mi-a răspuns imediat, întrebând ce vrea Bob de la noi. „Să fiu sincer, nu prea ştiu”, i-am spus, întorcându-mă

la acel amestec de duplicitate şi diplomaţie care marcase prima noastră conversaţie la Regent Street Poly cu peste 40 de ani în urmă. Aşa că Roger l-a sunat pe Bob. În ciuda zgomotelor din gospodăria lui Bob ce se auzeau în fundal, Roger a reuşit să priceapă că Bob ne voia reuniţi. Apoi gospodăria Geldof a avut din nou întâietate şi Bob a spus că o să-l sune el înapoi pe Roger.

Roger a fost imediat de acord cu ideea de a cânta din nou împreună pentru un eveniment care era, din punct de vedere politic, pe aceeaşi lungime de undă cu sentimentele noastre, mai ales că ideea lui Bob nu era să strângă fonduri, ci să înalţe un strigăt de protest masiv, global şi să trimită un mesaj clar despre sărăcia inutilă liderilor ce urmau să participe la summit-ul G8 de la Glaneagles.

Până când Bob l-a sunat din nou pe Roger trecuseră două săptămâni şi jumătate. Roger l-a întrebat despre data concertului Live 8 şi, brusc, şi-a dat seama de faptul că era peste mai puţin de o lună: nu mai era timp de stat pe gânduri S-a oferit să facă gestul suprem şi să-i dea un telefon lui David. „Salut", i-a zis Roger când l-a găsit, „cred că ar trebui să facem asta." David era încă nesigur, îngrijorat că părţile sale de voce şi de chitară ar fi prea ruginite, o idee pe care Roger s-a grăbit să o contrazică. David a cerut ceva timp să cântărească lucrurile. Douăzeci şi patru de ore mai târziu le cântărise cu succes.

Aşa s-a făcut că, într-o zi de vineri din luna iunie, cu nici trei săptămâni înainte de eveniment, David l-a sunat pe Bob, pe Roger şi pe mine şi a spus: „Hai s-o facem". Tuturor ne era clar că, întrucât Live 8 era despre creşterea conştientizării în legătură cu unele probleme de ordin global, reunirea lui Pink Floyd ar atrage şi mai mult atenţia asupra evenimentului, cu toate că Roger spusese cât se poate de clar că, el nu era pregătit în ruptul capului, să fie o trupă de deschidere pentru Spice Girls sau vreo formaţie-tribut pentru ABBA. În ciuda acestor lucruri, Bob a simţit

nevoia să-l descrie pe Roger ca pe un mare diplomat – asta era, realmente, ceva cu totul nou.

Însă mai era încă o persoană care trebuia să fie de acord Rick nu participase la aceste negocieri preliminare pentru că ele îi priveau, în primul rând, pe Roger şi pe David, dar era imperativ ca el să fie parte a oricărei reuniri a trupei. Dacă aveam să o facem, aveam să o facem aşa cum trebuie. Rick a spus „da” în mod spontan, deşi s-ar putea să-fi tremurat puţin vocea la gândul că reintra de bună-voie în ceva ce, pentru el, semănase cândva cu o arenă de gladiatori.

Duminică deja veştile se răspândiseră oficial, după ce săptămâni întregi moara zvonurilor lucrase mai tare decât râşniţa de piper a unui chelner italian. David a dat un comunicat în care spunea, destul de corect, că „toate certurile care au existat în trecut între Roger şi formaţie sunt nesemnificative în acest context”. Roger, răspunzând aluziilor că acesta era doar un pretext ca nişte muzicieni rock geriatrici să-şi promoveze piesele vechi, a spus, cu voioşie: „Cinicii ne vor lua în râs. Să-i fut!”

Editorialiştii au avut o zi plină. Securile au fost îngropate. Cuţitele au fost lăsate deoparte. Iar porcii care puteau să zboare se înmulţeau brusc pe pagini mari şi pe unul-două tabloide. Richard Curtis a intrat în contact cu noi ca să sugereze că, dacă formaţia ar fi de acord cu un repertoriu, atunci în mod sigur summitul G8 ar cădea de acord asupra unei decizii practice de a rezolva problemele Africii

Dintr-un motiv oarecare, dificultăţile noastre interne, cu nimic diferite de ale multor alte formaţii, fuseseră transformate într-o reprezentare mitică a celei mai mari învrăjbiri din istoria rock-and-rollului. Pentru că am trecut prin ea, pot să spun sincer (şi sper că *Inside Out* a reflectat asta) că nu a fost, de fapt, Al Treilea Război Mondial sau, dacă a fost, ar trebui să spun ca pentru mine a fost un război plăcut.

Am fost amuzat de un articol parodic al lui Tobby Moore în *The Times* care le-a oferit cititorilor „o privire exclusivă „înăuntrul repetiţiilor, fiecare dintre noi stând în studio ca un şir de avocaţi discutând dacă un fa diez ar putea sau nu să fie inclus. Şi mi-a plăcut o propoziţie care zicea că rock-and-rollul nu însemna decât „rânduri, reproşuri şi avocaţi”. Un ziar scria, de asemenea, că Rosemary, sora lui Syd, îl întrebase pe acesta ce credea despre reunire. Ea a remarcat că el nu reacţionase în niciun fel. „El nu mai e Syd”, a spus ea. „E Roger acum.”

Odată luată decizia, una dintre primele noastre sarcini a fost să ne hotărâm ce cântăm. Iniţial, Roger şi David au discutat asta, cu ceva contribuţie din partea lui Bob. Eu am sugerat ca piesele pe care le cântam să fie alea mai lente…

Având în faţă doar zece zile, ne-am întâlnit toţi patru la hotelul Connaught în Londra să facem alegerea finală. A fost o întâlnire extrem de asemănătoare cu una de afaceri. Fără îndoială că ne-am comportat cât se putea de frumos şi am ajuns repede să discutăm ce trebuia făcut, deşi, ca întotdeauna, am fost capabili să recurgem la glumele vechi de formaţie pentru a risipi orice tensiune.

Aduseserăm cu noi şi o selecţie de benzi video – unele din spectacolele lui Roger, restul din ultimele turnee ale lui Pink Floyd – pentru a le folosi în spectacol. Incapabili să rupem obişnuinţa de o viaţă, am simţit că mai trebuiau puţin gâdilate, ceea ce însemna că eu puteam să stau cu Roger într-o cameră de editare, selectând secvenţele care să acompanieze muzica. Îmi aducea aminte de cât de mult mă bucur de felul în care lui Roger îi place să lucreze. Sub presiune, nu am pierdut timpul, dar, deşi Roger păstra o anumită claritate în legătură cu ceea ce voia, încă mai era capabil să preia alte idei dacă păreau să funcţioneze.

Am fost de acord să repetăm trei zile la Black Island şi să-i invităm să cânte pe Tim Renwick şi Jon Carin – o legătură clară cu originalul Live Aid când Jon cântase în

trupa lui Bryan Ferry împreună cu David. Dick Parry şi-a adus saxofonul şi, la „Confortably Numb”, ni s-a alăturat Carol Kenyon ca backing. Reuşiserăm să aducem împreună o echipă de vechi colaboratori şi tehnicieni, care-i includea pe Phil Taylor (cel mai vechi colaborator al nostru), pe Clive Brooks, tehnicianul meu de tobe, pe Colin Lyon, tehnicianul de chitară al lui Roger, pe Andy Jackson la pupitrul de mixaj şi pe James Guthrie, care se ocupa de sunetul pentru televiziune. Eram toţi puţin mai bătrâni şi poate niţel mai înţelepţi şi chiar am reuşit să avem nişte diferenţe de opinie sănătos de creative despre cum ar trebui cântate piesele fără să atingem butonul de autodistrugere. Un frison de tensiune a apărut când Rick vorbea despre un anumit ton de bass pe care Guy Pratt îl folosise la unul dintre turneele anterioare (Guy se căsătorise cu fiica lui Rick, Gala, la scurt timp după turneul Division Bell). Roger, auzind asta, a anunţat: „Rick, ceea ce faci tu şi ginerele tău în viaţa privată nu mă interesează...”

În ajunul spectacolului Live 8 ne-am adunat în Hyde Park. Chiar în zona din faţa scenei principale, pâlcuri răsfirate de organizatori, personal de securitate, membrii ai formaţiilor şi familiile lor o priveau pe Madonna lucrând cu trupa ei de dansatori îmbrăcaţi în alb de sus până jos. Mi-a plăcut şi să-i văd pe cei doi băieţi ai mei, Guy şi Cary, hlizindu-se la mine de pe scenă, dovedind evident semne precoce în arta de a se strecura pe lângă oamenii de pază. Când s-a înserat şi cu verificările individuale de sunet terminate, am început să cântăm partea noastră. Repetiţia a decurs destul de lin, deşi a existat, trebuie să recunosc, un anumit nivel de instabilitate în secţiunea tobe. Însă, ca toate bunele repetiţii cu costume, asta a lăsat foarte mult loc de îmbunătăţire în timpul nopţii.

Când a venit ziua de sâmbătă, 2 iulie, ştiam că o să intrăm târziu – era clar că ar fi fost fizic imposibil ca spectacolul să se desfăşoare conform programului – aşa că

planificaserăm să ne ducem în Hyde Park pe la cinci sau şase seara. Pe de altă parte, părea absurd să pierzi deschiderea unui astfel de eveniment important şi cred că toţi am venit la timp pentru ea. M-am dus în faţă să-i văd pe Paul McCartney şi pe U2 cântând „Sgt Pepper” şi, chiar şi ca un veteran hârşit în lumea afacerilor muzicale, am fost mişcat de puterea şi forţa a ceea ce se întâmpla atât pe scenă, cât şi în public.

În culise, numărul mic de cabine însemna că fiecare dintre ele se elibera doar cu vreo oră înainte de intrarea în scenă a fiecărui artist, ceea ce excludea orice mofturi şi figuri de divă. Am reuşit să dăm nişte interviuri pentru presă şi să transmitem mesajul despre ce era Live 8, lucruri care m-au ajutat să simt că luaserăm decizia corectă de a ne reuni; în absenţa oricăror jongleri sau înghiţitori de flăcări, noi am oferit necesara „noutate” care ar fi putut face publicul să se întrebe: „Ce anume i-a împins să facă asta?” şi să se gândească la mesajul real al cauzei.

Slotul nostru s-a tot amânat, în timp ce un cer înnorat a făcut loc unui apus idilic. Când am intrat în scenă, la unsprezece noaptea, ne epuizaserăm toată experienţa noastră comună de aşteptare, cu adrenalina fierbând în noi şi cu nervii în pioneze. Dar, odată ce banda cu bătăile de inimă pentru „Breathe” a început pe terenul cufundat în întuneric, eram deja relaxat, mai degrabă relaxat că fac parte dintr-o formaţie decât să mă gândesc la numărul de spectatori.

A fost fantastic să cânt din nou cu ceilalţi – Rick aşternându-şi texturile sale unice, David la fel de sigur ca întotdeauna, impecabil şi liric, şi Roger producând acele modele familiare de bass şi versuri personale cu limbajul corpului care îmi spuneau că el se bucura cu adevărat.

Tot setul a fost strâns şi intens şi am reuşit să ţinem sub control orice exces în ciuda importanţei evenimentului – abţinându-ne, din fericire, să strigăm: „Buna seara,

Londra!” Totuşi, cuvintele mai măsurate ale lui Roger dinainte de „Wish You Were Here”, menţionându-l pe Syd, au asigurat că am avut oarece contact cu sens cu publicul.

După reverenţa finală, ne-am dus în culise, unde a fost foarte multă emoţie nedeghizată faţă de spectacol, dar sunt încântat să spun că, toţi patru, ca mari trupeţi ce suntem, am dovedit acel stoicism inscrutabil şi lipsit de sentimentalism care face parte din tradiţia Pink Floyd…

Şi de-acum povestea trebuie să se oprească. Imposibilul, chipurile, avusese loc şi simţeam cu adevărat că ne aduseserăm cu toţii cea mai bună contribuţie de care eram în stare pentru a sprijini viziunea, pasiunea şi misiunea lui Bob.

Înainte de reunirea noastră la Live 8, Roger îşi adusese deja propria contribuţie, distinctă, la această carte. Către sfârşitul procesului ei de concepere, după ce terminase de citit manuscrisul, ne-am întâlnit la un hotel din Londra ca să discutăm comentariile sale. Trecuse printr-o grămadă de probleme ca să facă corecturi şi să pună în discuţie unele dintre interpretările şi sublinierile mele. Aceste observaţii fuseseră făcute cu cerneală verde şi, în timp ce el răsfoia paginile, am fost uneori alarmat să văd secţiuni unde cerneala verde fusese folosită din belşug.

Pe o pagină, Roger scrisese, pur şi simplu, „Prostii” de-a curmezişul textului. Totuşi, după întâlnirea noastră legată de carte, ne simţeam încă suficient de sociabili ca să ieşim la o cină amicală, cu soţia mea, Nettie, şi cu iubita lui Roger, Laurie, în timpul căreia aveam să dăm peste nimeni altul decât Gerry Scarfe, care s-a furişat în spatele lui Roger şi şi-a pus mâinile… Oh nu, nu iar.

David trebuie că frecventa acelaşi magazin de papetărie ca şi Roger, deoarece comentariile lui erau, şi ele, făcute cu carioca verde şi îşi făcuse treaba la fel de atent. În cazul lui David, am apreciat în mod deosebit comentariile, pentru că ştiu că el avusese mereu rezerve faţă de oricare dintre noi

care ar fi încercat să scrie o istorie a trupei, întrucât niciunul dintre noi nu ar fi putut să fie prezent la toate momentele decisive sau creative dintr-o astfel de istorie şi, prin urmare, ea nu ar putea fi niciodată definitivă. Am făcut tot ce mi-a stat în putinţă să surprind atmosfera fiecărei perioade şi, cu toate că am încercat să fiu imparţial, ştiu că cele mai multe momente sunt inevitabil colorate de propriile mele sentimente de bucurie, tristeţe sau oboseală.

Rick şi-a adăugat şi el comentariile, trimise prin fax de pe un iaht din Caraibe. Am fost deosebit de intrigat să descopăr că, după toţi aceşti ani, el a fost, în sfârşit, capabil să dezvăluie adevăratul motiv pentru care refuzase să-i dea lui Roger o ţigară când eram la Poly. În primul rând, spunea Rick, fusese cumva agresiv când îi ceruse ţigări – nimic surprinzător până aici. Dar, mai rău, după ce pusese mâna pe ţigări, Roger luase pachetul şi rupsese celofanul de protecţie, pe care Rick era foarte atent să-l păstreze intact.

Şi apoi e Syd. Sau, aşa cum trebuie să scriu acum, era Syd. Pe când scriam cartea asta, nu prea mă simţeam în stare să încerc să-l contactez pe Syd. El îşi avusese propria viaţă de foarte multă vreme şi să trec prin uşa sa la Cambridge fluturându-i în faţă textul meu ar fi fost extrem de invaziv şi de nedrept. După moartea lui Syd, pe 7 iulie 2006, am scris câteva rânduri despre el pentru revista *Time* şi includ – pentru cel mai scurt necrolog cu putinţă – aceste cuvinte în memoria sa: „Syd a fost nucleul care a creat Pink Floyd. Deşi trupa a continuat şi a crescut după plecarea sa, părerea mea este că într-o lume care face ca teoria haosului să arate precum o strategie a lui Machiavelli, fără influenţa sa iniţială, există toate şansele ca niciunul dintre noi să nu ne fi găsit drumul în industria muzicală, iar Pink Floyd pur şi simplu să nu fi existat”.

Părea mult prea puţin timp să ne revenim după moartea lui Syd, înainte să moară şi Rick, la numai doi ani după aceea, în septembrie 2008. Rick nu se simţea bine de ceva

vreme, dar vestea morţii lui a fost la fel de şocantă. Ceea ce am simţit cel mai tare a fost un sentiment de dezechilibru cauzat de pierderea sa. Rick poate nu a primit niciodată creditul – nici în cadrul, nici în afara trupei – pe care îl merita pentru talentele sale, dar texturile şi culorile distincte, plutitoare, pe care le aducea în mix erau absolut fundamentale pentru ceea ce oamenii recunoşteau ca fiind sunetul lui Pink Floyd. Din punct de vedere muzical, el ne legase între noi. Modul său de a cânta era cu adevărat unic: odată şi-a rezumat filosofia sa muzicală spunând că „tehnica este cu mult în spatele ideilor”. Mulţi clăpari buni au putut şi au imitat şi au recreat părţile sale, dar nimeni altcineva în afară Rick nu a avut abilitatea de a le crea primul.

Slujba în memoria lui s-a ţinut la Notting Hill Theatre. A fost o despărţire minunată de un prieten care făcuse parte din viaţa mea pentru mai mult de 40 de ani, şi un eveniment care a stârnit mai curând un sentiment de bucurie decât unul de tristeţe, atât din punct de vedere social, cu atâtea feţe cunoscute acolo, cât şi muzical. Jeff Beck a cântat un solo frumos de chitară, neacompaniat, cu atât mai frumos cu cât a fost neaşteptat, iar Dave şi cu mine am interpretat piesa lui Rick „Remeber a Day” – pentru prima dată după aproape 40 de ani. Rick spusese că îşi dorea o petrecere nu prea formală şi, în mod absolut sigur, i s-a împlinit dorinţa.

De când am început să lucrez la această carte, au fost câţiva oameni care au ajutat sau au sprijinit proiectul şi care nu mai sunt printre noi. June Child, Tony Howard şi Michael Kamen au murit în această perioadă (la fel, Nick Griffiths, la scurt timp după publicarea primei ediţii); Storm Thorgerson a suferit un accident vascular cerebral sever, dar, cu toate acestea, s-a recuperat suficient nu numai pentru a realiza coperta şi layoutul pentru *Inside Out*, ci şi pentru a provoca în rândul editorilor acea nelinişte specifică

ce făcuse din el teroarea caselor de discuri. Trebuie, de asemenea, să menţionez moartea lui Bryan Morrison şi Mick Kluczynski. Bryan a fost escrocul arhetipal al industriei muzicale pe care noi l-am iubit şi l-am urât; până şi Roger avea tendinţa de a lăsa să-i apară un zâmbet strâmb când i se menţiona numele. Iar eu trebuie să-l creditez pe Bryan ca fiind de un enorm ajutor cu această carte, oferindu-mi cu generozitate poveşti pe care intenţiona să le păstreze pentru propriile sale memorii. Mick a fost un membru marcant al echipei tehnice de la începutul anilor 1970 încoace – o perioadă în care echipa era suficient de mică pentru a ne putea cunoaşte foarte bine între noi – şi care putea să aibă o influenţă puternică oricând exista riscul să apară vreo caftează. Însă, de departe cea mai dureroasă pierdere pentru mine a fost cea a lui Steve O'Rourke, după un infarct în octombrie 2003. Dat fiind faptul că o mare parte a acestei cărţi este legată de Steve, care ne-a făcut viaţa destul de grea, am inclus câteva rânduri dintr-o scrisoare pe care am scris-o după înmormântarea sa.

„Ceea ce-mi lipseşte este acel element de experienţă împărtăşită. Putem spune altor oameni poveştile, dar să le retrăieşti cu cineva care a fost prezent tinde să fie o versiune mult mai intensă a comediei, a umilinţei sau a simplelor temeri trăite împreună. Am fost devastat înţelegând cât de mult din viaţa mea a fost împărţit cu Steve şi că nimeni nu îl poate înlocui.

Nu ar fi o descriere greşită să spun că mă simt ca şi cum am pierdut un camarad de bord. Pe bătrâna navă «Floyd», Steve şi cu mine am lucrat împreună peste 30 de ani – în special înainte de a ridica catargele. Am servit sub căpitani duri. Barret Căp'tanul-Cel-Nebun a fost primul; ochii săi scăpărând de poveşti cu comori şi viziuni ciudate aproape că ne-au dus la dezastru până când revolta ne-a pus sub dominaţia crudului (Şi-Nu-Prea-Veselului) Roger... Mai târziu, Roger avea să plece, făr'-să-i pese, pe propria-i

barcă şi să fie înlocuit de Încercatul Matelot Gilmour.

Prin toate aceste aventuri, în ciuda nesfârşitelor promisiuni de promovare (unele, îmi rău să o spun, din partea lui Steve), eu am rămas Bucătarul Vasului. Steve, cred, era Boţmanul. Nu i s-a permis niciodată să poarte uniforma de căpitan, dar i s-a cerut adesea să conducă nava pe mările furtunoase în timp ce întregul echipaj se ciondănea sub punte cum să împartă comoara.”

Dat fiind că nu există niciodată suficient credit care să se împartă între foarte numeroşii egocentrici care se strâng într-o formaţie, este puţin probabil că contribuţia lui Steve va fi vreodată recunoscută aşa cum se cuvine. Ca să fiu cinstit, el era suficient de înţelept ca să ştie asta şi zâmbea la ocazionalele „Mulţumiri lui...” sau chiar „Mulţumiri deosebite lui...” care se strecurau fără tragere de inimă pe coperta unui disc sau pe vreun program de concert. În mod inevitabil, există contribuţii semnificative ale lui Steve în această carte, dar regret faptul că nu am putut să o parcurg pe toată împreună cu el, iar el să spună: „Nu, nu, nu, Nick, nu a fost nicidecum aşa”.

Recitind asta, am simţit că lista celor care nu mai sunt cu noi ar fi un sfârşit prea morbid şi, dacă stau şi cuget la ce reprezintă cartea asta, îmi aduc aminte mai degrabă de toate timpurile bune decât de cele proaste sau triste. Aşa că am fost încântat când, la întâlnirea Goodwood Revival de acum doi ani, m-am revăzut cu un Joe Mayo în vârstă de 89 de ani, tutorul de an de la Regent Street Poly care îmi acordase anul sabatic de care aveam nevoie pentru că formaţia abia se lansase. Mai mult decât atât, Joe mi-a spus că, după părerea sa, aş fi putut să devin un arhitect foarte bun – ceva ce eu n-am îndrăznit niciodată să pretind, deci mai e timp pentru o schimbare de carieră.

Şi, dacă vă întrebaţi de ce această informaţie se află la sfârşitul cărţii în loc să apară în obişnuitul Cuvânt înainte, Prefaţă sau Introducere, ei bine, pentru că ea se numeşte

Inside Out...

Mulţumiri

O istorie personală în primul rând, le mulţumesc lui David Gilmour, Roger Waters şi Richard Wright. Apoi, pentru că şi-au scotocit în amintiri pentru mine şi m-au încurajat: Douglas Adams, Chris Adamson, Peter Barnes, Joe Boyd, Marc Brickman, Lindsay Comer, Jon Corpe, Nigel Eastaway, Bob Ezrin, Jenny Fabian, Mark Fenwick, Mark Fisher, Peter Gabriel, Ron Geesin, A.A. Gill, Nick Griffiths, James Guthrie, Tony Howard, Andy Jackson, Peter Jenner, Howard Jones, Andrew King, Bob Klose, Mick Kluczynski, Norman Lawrence, Mike Leonard, Lindy Mason, Lise Mayer, Clive Metcalf, Dave Mills, Bryan Morrison, Steve O'Rourke, Alan Parker, Alan Parsons, Guy Pratt, Gerald Scarfe, Nick Sedgwick, Norma Smith, Tony Smith, Phil Taylor, Chris Thomas, Vernon Thompson, Storm Throgerson, Judy Trim, Snowy White, Robbie Willliams, Peter Wynne Wilson şi Juliette Wright.

Pentru că au făcut ca această carte să devină realitate, mulţumesc, în primul şi în primul rând, lui Philip Dodd, editor, secretar şi cafegiu compulsiv, care a văzut-o încă din primele ei zile de viaţă şi uneori i s-a cerut să iasă şi să împingă atunci când totul părea pierdut. De asemenea, lui Michael Dover de la Weindenfeld & Nicholson, al cărui entuziasm pentru carte a asigurat că se va termina, şi întregii echipe editoriale, inclusiv lui Jenny Condell, Kirsty

Dunseath, Justin Hunt, Jenny Page, David Rowley, Mark Rusher şi Mark Stay; cercetătoare fotografii Emily Hedges; şi David Eldridge, de la Two Associates.

Pentru ajutorul lor acordat pe parcurs: arhivistei şi păstrătoarei de obiecte Stephanie Roberts; cercetătorilor Silvia Balducci, Jan Hogevold, Jane Jackson, Lidia Rosolia, Jane Sen şi Madelaine Smith; echipei Ten Tenths, cu Julia Grinter, Stella Jackson, Michelle Stranis – Oppler şi Paula Webb; lui Jonathan Green pentru că mi-a permis să folosesc propria sa cercetare; şi pentru alte ajutoare şi favoruri lui Elina Arapoglu, Jane Caporal, Paul De Noyer, Vernon Fitch, Matt Johns, Suzenna Kredenser, Chris Leith, Ray Mudie, Olympus Cameras, Tom 0, Rourke, Shuki Sen, Rob Shreeve, Di Skinner, Paul Tpe rynka, Sarah Wallace şi Alan Williams.

Pe parcursul cărţii am omis anumite nume. Dat fiind faptul că, literalmente, sute de oameni au lucrat cu şi pentru noi de-a lungul timpului a fost imposibil să creditez sau să menţionez pe fiecare. Scuze profunde tuturor eroilor şi eroinelor nenumite.

Această carte este dedicată Annettei, copilot, coşofer şi, când a fost nevoie, nevastă perfectă de rocker, şi, de asemenea, copiilor, în primul rând lui Chloe, Holly, Guy şi Cary, dar şi tuturor greu-încercatelor progenituri ale trupei, managementului şi echipei tehnice.

Cronologie

Un amestec de date şi evenimente

1943
28 iulie 1943
Se naşte Rick Wright

6 septembrie 1943
Se naşte Roger Waters

1944
27 ianuarie 1944
Se naşte Nick Mason

18 februarie 1944
Eric Fletcher Waters moare la Anzio

1945
8 mai 1945
Ziua Z – sfârşitul celui de-Al Doilea Război Mondial în Europa

6 august 1945
Bomba atomică aruncată la Hiroshima

1946

6 ianuarie 1946
Se naşte Syd Barrett

6 martie 1946
Se naşte David Gilmour

31 mai 1946
Se deschide aeroportul Heathrow din Londra

1947
14 octombrie 1947
Chick Yeager sparge bariera sunetului cu un avion X-l

1948
1948
Columbia Records Co lansează primele discuri de 33 1/3 turaţii

30 ianuarie 1948
Mahatma Gandhi este asasinat

1949
2 martie 1949
Primul zbor fără escală în jurul lumii făcut de căpitanul James Gallagher cu un avion Boeing B-50A

1950
1 octombrie 1950
Dinners Club emite prima carte de credit

1951
Mai 1951
Se deschide, la Londra, Royal Festival Hall, ca o parte a Festivalului Britanic (Festival of Britain)

Iulie 1951
Este publicat romanul *De veghe în lanul de secară* a lui J.D. Salinger

1952
15 iunie 1952
Publicarea *Jurnalului unei fete tinere* de Anne Frank *(Jurnalul Annei Frank)*

1953
5 februarie 1953
Se sfârşeşte raţionalizarea dulciurilor în Marea Britanie

Aprilie 1953
Brigitte Bardot are un mare impact la Festivalul de Film de la Cannes

29 mai 1953
Edmund Hillary şi şerpaşul Tenzing cuceresc Everestul

2 iunie 1953
Încoronarea reginei Elizabeta a II-a

Decembrie 1953
Apare primul număr al revistei *Playboy*

1954
6 mai 1954
Roger Bannister aleargă un kilometru jumătate în mai puţin de patru minute

1955
17 iulie 1955
Se deschide Disneyland la Anaheim, California

30 septembrie 1955

James Dean moare într-un accident de maşină, cu patru săptămâni înainte de lansarea filmului *Rebel Without A Cause (Rebel fără cauză)*

1956

31 ianuarie 1956

Se naşte John Lydon (cunoscut sub numele de Johnny Rotten)

Octombrie 1956

Este lansat albumul *Rock-and-roll* al lui Elvis Presley.

„Rock With The Caveman” al lui Tommy Steele intră în topurile din Marea Britanie

1957

Februarie 1957

Turneul în Marea Britanie a lui Bill Hailey and the Comets, primul spectacol al unei trupe rock-and-roll septembrie 1957

5 septembrie 1957

Este publicat romanul *On the Road* al lui Jack Kerouac

4 octombrie 1957

Este lansat Sputknik I, primul satelit pe orbită

1958

1958

Sunt lansate primele înregistrări stereo

Februarie 1958

Se înfiinţează, la Londra, CDN – Campania pentru Dezarmare Nucleară

Martie 1958
Primul marş de la Aldeston la Londra în sprijinul CDN

25 martie 1958
Elvis Presley este înrolat în armata americană

16 august 1958
Se naşte Madonna Ciccone

29 august 1958
Se naşte Michael Jackson

1959
3 februarie 1959
Moare Buddy Holly

26 august 1959
Este lansată maşina Mini a lui Alee Issigonis

Noiembrie 1959
Se **deschide** M1, prima autostradă din Marea Britanie, între St. Albans şi Birmingham

1960
1 mai 1960
Avionul de spionaj U-2 pilotat de Gary Powers este doborât de Uniunea Sovietică

6 august 1960
Chubby Checker la *Dick Clark Show*

1961
1961
Nick Mason ia examenul de conducere

Aprilie 1961
Yuri Gagarin devine primul om în spaţiu

August 1961
Se ridică Zidul Berlinului

1962
10 iulie 1962
Este lansat satelitul de comunicaţii Telstar

5 august 1962
Marilyn Monroe este găsită moartă

Septembrie 1962
Roger Waters, Richard Wright şi Nick Mason încep studiile de arhitectură la Regent Street Polytechnic

Octombrie 1962
Criza rachetelor cubaneze

5 octombrie 1962
Premiera filmului *Dr. No,* primul din seria Bond

1963
4 iunie 1963
John Profumo, ministru conservator, îşi dă demisia în urma unui scandal cu o prostituată

8 august 1963
Marele jaf al trenului

9 august 1963
Prima emisiune *Ready Steady Go!* la ITV

7 octombrie 1963
Primul zbor al Learjet 23

22 noiembrie 1963
Preşedintele John Fitzgerald Kennedy este asasinat la Dallas, Texas

21 decembrie 1963
Prima apariţie a Daleks la *Doctor Who*

1964
1 ianuarie 1964
Prima emisiune *Top Of The Pops* la BBC TV

Mai 1964
Bătaia/bătălia dintre Mods şi Rockers la Brighton

Paşte 1964
Postul de radio-pirat Radio Caroline începe să emită

Octombrie 1964
Vine la putere guvernul laburist al lui Harold Wilson

1965
Martie 1965
Primele trupe americane trimise în Vietnam

29 iulie 1965
Se lansează filmul formaţiei Beatles *Help!*

August 1965
Primul Carnaval Notting Hill, în aer liber, la Londra

15 august 1965

Beatles cântă la Shea Stadium în faţa unei audienţe record, pe atunci, de peste 55.000 de fani

Octombrie 1965
Tea Set cântă la petrecerea aniversară a lui Libby şi Rosie January

25 octombrie 1965
Beatles primesc MBE din partea reginei

1 noiembrie 1965
Primul concert la Filmore Auditorium, San Francisco

1966
17 ianuarie 1966
Simon and Garfunkel lansează *Sound Of Silence*

Martie 1966
Pink Floyd cântă la evenimentul Marquee Club Spontaneous Underground

29 iunie 1966
Este emisă Barclaycard, prima carte de credit britanică

30 iulie 1966
Anglia cucereşte Cupa Mondială la fotbal

8 septembrie 1966
Primul episod la televiziune din *Star Trek*

30 septembrie 1966
Primul concert Pink Floyd la All Saints Chuch Hall, Powis Garden, Londra

15 octombrie 1966

Petrecerea de lansare a *IT* la Roundhouse

31 octombrie 1966
Se înfiinţează Blackhill Enterprises cu Peter Jenner şi Andrew King

4 noiembrie 1966
John Lennon spune că Beatles sunt „în acest moment, mai populari decât Iisus Hristos”

29 noiembrie 1966
Ultima apariţie la All Saints Church Hall

3 decembrie 1966
Evenimentul „Psychodelphia vs Ian Smith” la Roundhouse

12 decembrie 1966
Evenimentul „You’re locking” la Royal Albert Hall

23 decembrie 1966
Seara de deschidere a clubului UFO

26 decembrie 1966
În China se declară Revoluţia Culturală

1967
6 ianuarie 1967
Evenimentul „Freak Out Ethel” at Seymour Hall, London

11-12 ianuarie 1967
Sesiunea de înregistrări la Sound Techniques Studio în Chelsea include „Arnold Layne”

17 ianuarie 1967
Spectacolul de la Commonwealth Institute

12 februarie 1967
Poliţia face o razie în casa lui Keith Richards din Rediands, în Sussex

1 martie 1967
Se deschide Queen Elizabeth Hall, South Bank, Londra

11 martie 1967
Se lansează „Arnold Layne”

17 martie 1967
Se lansează „Purple Haze” a lui Jimi Hendrix Experience

1 aprilie 1967
Lansare/conferinţa de presă EMI

29-30 aprilie
Festivalul free speech „14-Hour Technicolour Dream” la Alexandra Palace, Londra

Mai 1967
Piesa *„A Whiter Shade Of Pale”* a formaţiei Procol Harum intră în topul single-urilor din Marea Britanie

12 mai 1967
„Games For May” la Queen Elizabeth Hall

Iunie 1967
Se lansează *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* al lui Beatles

16 iunie 1967
Se lansează „See Emily Play”

16-18 iunie 1967
Are loc Festivalul Internaţional de Muzică Pop de la Monterey

27 iunie 1967
Primul bancomat instalat la Barclays Bank, Enfield

6 iulie 1967
Prima apariţie la *Top Of The Pops,* interpretând „See Emily Play”

28 iulie 1967
Ultimul spectacol UFO în amplasamentul original din Tottenham Court Road

5 august 1967
Se lansează THE PIPER AT THE GATES OF DAWN

12 august 1967
Al şaptelea Festival Naţional de Jazz şi Blues, Windsor

30 septembrie 1967
BBC lansează Radio 1. Prima piesă difuzată (de DJ Tony Blackburn) este „Flowers In The Rain” a trupei The Move

3 octombrie 1967
Chuck Yeager stabileşte o nouă viteză record de zbor de 6,7 Mach cu un avion X-15

9 octombrie 1967
Che Guevara este împuşcat mortal de trupele guvernamentale boliviene

3 noiembrie 1967

Primul turneu în SUA se deschide la Winterland, San Francisco

9 noiembrie 1967

Este publicat primul număr al revistei *Rolling Stone*

3 decembrie 1967

Primul transplant de inimă reuşit de dr. Christian Barnard

14 decembrie 1967

Începerea turneului lui Jimi Hendrix la Royal Albert Hall

18 decembrie 1967

Se lansează „Apples And Oranges"

22 decembrie 1967

Evenimentul „Christmas On Earth Continued" la Olympia Exhibition Hall, Londra

24 decembrie 1967

Apollo 8 intră pe orbita lunară. Frank Borman, Jim Lovell şi William Anders devin primii oameni care văd faţa întunecată a lunii

1968

12 ianuarie 1968

Prima apariţie a formaţiei Pink Floyd ca un cvintet cu David Gilmour

4 aprilie 1968

Martin Luther King este asasinat în Memphis, Tennessee

6 aprilie 1968

Este anunţată plecarea oficială a lui Syd

12 aprilie 1968
Se lansează „It Would Be So Nice”

29 aprilie 1968
Premiera pe Broadway a spectacolului *Hair*

Mai 1968
Revoltele studenţeşti de la Paris

28 mai 1968
Se naşte Kylie Minogue

5 iunie 1968
Robert Kennedy este asasinat la Los Angeles, California

29 iunie 1968
Se lansează A SAUCERFUL OF SECRETS. Concert gratuit în Hyde Park

8 iulie 1968
Începe al doilea turneu în SUA

15-17 august 1968
Scene Club, New York

20 august 1968
Trupele sovietice invadează Cehoslovacia pentru a pune capăt „Primăverii de la Praga”

27 octombrie 1968
Demonstraţia împotriva Războiului din Vietnam în faţa Ambasadei SUA din Grosvenor Square, Londra, dispersată de poliţie

26 noiembrie 1967

Concertul de adio al formaţiei Cream la Royal Albert Hall

17 decembrie 1967

Se lansează „Point Me At The Sky”

1969

2 ianuarie 1969

Nick Mason se căsătoreşte cu Lindy Rutter

9 februarie 1969

Boeing 747 face zborul inaugural

2 martie 1969

Concorde face zborul inaugural

14 aprilie 1969

Evenimentul „More Furious Madness From The Massed Gadgets of Auximenes” la Royal Festival Hall, London

13 mai 1969

Premiera *More* la Festivalul de Film de la Cannes

26 iunie 1969

Royal Albert Hall, Londra – spectacolul final al primului mare turneu în Marea Britanie din ultimii doi ani

5 iulie 1969

Rolling Stones cântă în Hyde Park, dedicând spectacolul lui Brian Jones

21 iulie 1969

Neil Armstrong şi Buzz Aldrin devin primii oameni care păşesc pe lună – BBC foloseşte muzica lui Floyd drept

coloană sonoră pentru aselenizare

15-17 august 1969
Festivalul de Muzică şi Arte de la Woodstock

29-31 august 1969
Festivalul din insula Wight

5 octombrie 1969
Prima transmisiune la BBC a serialului *Monty Python's Flying Circus*

25 octombrie 1969
Se lansează UMMAGUMMA

6 decembrie 1969
Rolling Stones apar la Altamont Speedway, California

1970
3 ianuarie 1970
Se lansează albumul *The Madcap Laughs* al lui Syd Barrett

5 februarie 1970
Premiera filmului *Zabriskie Point*

10 aprilie 1970
Paul McCartney anunţă despărţirea formaţiei Beatles

16 aprilie 1970
Apollo 13 se întoarce în siguranţă pe pământ

4 mai 1970
Patru protestatari împotriva războiului din Vietnam sunt împuşcaţi în timpul demonstraţiilor din campusul Kent State

University, Ohio

27 iunie 1970
Pink Floyd apare la Festivalul de Blues şi Muzică Progresivă de la Bath

18 iulie 1970
Al doilea concert gratuit în Hyde Park

26 iulie 1970
Începutul turneului pe Riviera la Festivalul Internaţional de Jazz de la Antibes

27 iulie 1970
Spectacolul de revistă *Oh, Calcutta!* al lui Kenneth Tynan începe la Londra

18 septembrie 1970
Moare Jimi Hendrix

19-20 septembrie 1970
Are loc primul Festival de la Glastombury (cunoscut după aceea sub numele de Pilton Festival)

Octombrie 1970
Se lansează albumul *Jesus Christ Superstar* al lui Andrew Lloyd Weber şi Tim Rice

4 octombrie 1970
Moare Janis Joplin

10 octombrie 1970
Se lansează ATOM MOTHER RELEASE

14 noiembrie 1970
Se lansează *Barrett* al lui Syd Barrett

1971
15 februarie 1971
Marea Britanie trece moneda decimală

2 aprilie 1971
Se naşte Chloe Mason

8 mai 1971
Arsenal cucereşte pentru prima dată în istoria sa Cupa UEFA şi Liga Campionilor

12 mai 1971
Mick Jagger se căsătoreşte cu Bianca Perez Moreno de Macias

14 mai 1971
Se lansează RELICS

15 mai 1971
Petrecerea de la Crystal Palace, Londra

20 mai 1971
Philips lansează primul video recorder

2 iunie 1971
Începe procesul pentru obscenitate al lui Oz

2 iunie 1971
Moare Jim Morrison

1 august 1971

Concert for Bangladesh la New York organizat de George Harrison

6-7 august 1971

Hakone Festival, Japonia

13 august 1971

Începe primul turneu în Australia

4-7 octombrie

Filmări pentru *Live At Pompeii*

10 octombrie 1971

O copie a London Bridge este inaugurată în Lake Havasu City, Arizona

5 noiembrie 1971

Se lansează MEDDLE

1972

24 ianuarie 1972

Cel de-Al Doilea Război Mondial se încheie pentru soldatul japonez Shoichi Yokoi, după 27 de ani de ascunziş pe insula Guam

17 februarie 1972

Premiera pentru presă a *The Dark Side Of The Moon* la Rainbow Theatre, Londra

21 februarie 1972

Richard Nixon călătoreşte în China pentru a se întâlni cu premierul Zhou Enlai

15 martie 1972
Premiera filmului *Naşul*

1 iunie 1972
Sesiunile de înregistrare ale *The Dark Side Of The Moon* încep la EMI Abbey Road

3 iunie 1972
Se lansează OBSCURED BY CLOUDS

1 septembrie 1972
Bobby Fischer devine campion mondial la şah învingându-l pe Boris Spassky

Septembrie 1972
Olga Korbut captivează Jocurile Olimpice de la München

Noiembrie 1972
Primera filmului *Live At Pompeii.*
Petit Ballet de Marseille al lui Roland Petit susţine spectacole la sfârşitul turneului european

1973
1 ianuarie 1973
Marea Britanie, alături de Irlanda şi Danemarca, se alătură Comunităţii Economice Europene

24 martie 1973
Se lansează THE DARK SIDE OF THE MOON (data lansării în Statele Unite: 10 martie 1973)

18-19 mai 1973
Spectacole la Earls Court

23 noiembrie 1973

Uri Geller, spoonbender extraordinar, apare în spectacolul BBC *Dimbleby Talk-In*

15 decembrie 1973
Se lansează A NICE PAIR

1974
4 februarie 1974
Patty Hearst este răpită de Symbionese Liberation Army

13 februarie 1974
Se naşte cântăreţul Robbie Williams

6 aprilie 1974
Abba cucereşte Eurovision cu „Waterloo”

26 iulie 1974
Se lansează *Rock Bottom* al lui Robert Wyatt

9 august 1974
Preşedintele Richard Nixon demisionează ca urmare a afacerii Watergate

1 octombrie 1974
Prima franciză McDonald din Marea Britanie se deschide la Woolwich, South London

4 noiembrie 1974
Turneul British Winter 1974 debutează la Usher Hall, Edinburgh

1975
24 martie 1975
Se naşte Holly Mason

8 aprilie 1975
Turneul *Wish You Were Here* se deschide la Vancouver

30 aprilie 1975
Războiul din Vietnam se sfârşeşte, în mod formal, odată cu căderea Saigonului

20 iunie 1975
Piramida-balon ajunge în Pittsburgh

5 iulie 1975
Festivalul Knebworth

17 iulie 1975
Soyuz 19 şi Apollo 18 ajung la destinaţie. Sfârşitul cursei spaţiale

20 iulie 1975
Modulul Voyager I aterizează pe Marte

5 septembrie 1975
Se lansează WISH YOU WERE HERE

1 octombrie 1975
„Spaimă în Manila”: Muhammad Ali *vs.* Joe Frazier

20 decembrie 1975
Videoclipul pentru „Bohemian Rhapsody”, prezentat la *Top Of The Pops*

1976
18 februarie 1976
Controversa asupra cărămizilor lui Carl Andre la Tate Gallery, Londra

3 decembrie 1976
Porcul Algie scapă la Battersea

Noiembrie 1976
Se lansează „Anarchy în the UK” al lui Sex Pistols

1977
1977
Nick Mason cumpără un Ferrari 250GTO cu numărul de înmatriculare „250 GTO”

28 ianuarie 1977
Se lansează ANIMALS. Turneul *Animals* se deschide la Westfalenhalle, Dortmund

19 mai 1977
Sex Pistols apar la *Bill Grundy Show*

25 mai 1977
Primul film *Star Wars, Episodul IV: A New Hope* este lansat

2-7 iunie 1977
Jubileul de Argint al reginei Elizabeth II

18 iunie 1977
Piesa „God Save The Queen” a trupei Sex Pistols ajunge Number One în topul britanic

6 iulie 1977
Spectacol pe Olympic Stadium, Montreal, în cadrul turneului *Animals*

16 august 1977
Moare Elvis Presley

16 septembrie 1977
Moare Marc Bolan

Noiembrie 1977
Se lansează *Music For Pleasure* al trupei The Damned

16 decembrie 1977
Lansarea *Saturday Night Fever*

1978
1978
Se lansează „Space Invaders”

Ianuarie 1978
„Wuthering Heights”, single-ul de debut al lui Kate Bush, ajunge Number One ajunge în topul britanic

25 iulie 1978
Se naşte Louise Brown, primul copil „în eprubetă” din lume

7 septembrie 1978
Moare Keith Moon

27 decembrie 1978
Se încheie 40 de ani de dictatură militară în Spania

1979
1979
Se lansează Sony Walkman

2 februarie 1979
Moare Sid Vicious

Aprilie 1979

Încep înregistrările la *The Wall* în Franţa

4 mai 1979

Margaret Thatcher devine prima femeie prim-ministru în Marea Britanie

9-10 iunie 1979

Prima cursă a lui Nick Mason pe circuitul de 24 de ore de la Le Mans

12 iunie 1979

Primul zbor propulsat de un om peste Canalul Mânecii, realizat de Bryan Alien pe „Gossamer Albatros”

30 noiembrie 1979

Se lansează THE WALL

22 decembrie 1979

„Another Brick In The Wall, Part 2” devine Number One în Marea Britanie

1980

5 februarie 1980

Petrecerea de lansare în Statele Unite a Cubului Rubik

7 februarie 1980

Turneul *The Wall* începe la LA Sports Arena

22 martie 1980

The Dark Side Of The Moon înregistrează cea mai lungă prezenţă a unui album contemporan în topurile din Statele Unite, după 303 săptămâni

17 iulie 1980
Saddam Hussein devine preşedinte al Irakului

21 noiembrie 1980
Se difuzează episodul „Cine l-a împuşcat pe J.R.?” al serialului *Dallas*

8 decembrie 1980
John Lennon este împuşcat mortal la New York

1981
1981
Se lansează jocul video „Pac-Man”

9 februarie 1981
Moare Bill Haley

12 aprilie 1981
Se lansează prima navetă spaţială

13-17 iunie 1981
Cinci spectacole *The Wall* la Earls Court – ultimul spectacol live al lui David, Nick, Roger şi Rick timp de 24 de ani

29 iulie 1981
Căsătoria prinţului Charles cu lady Diana Spencer

7 septembrie 1981
Încep filmările la pelicula *The Wall*

23 noiembrie 1981
Se lansează A GREAT COLLLECTION OF GREAT DANCE SONGS

1982

1982

Se lansează *Trivial Pursuit*

Ianuarie 1982

Erika Roe înscrie pe Twickenham în timpul unui meci internaţional de rugby

Aprilie 1982

Se lansează Sinclair ZX Spectrum

2 aprilie 1982

Începutul războiului din Falklands în care Argentina şi Marea Britanie se luptă pentru stăpânirea Insulelor Falkland/las Malvinas

23 mai 1982

Premiera filmului *The Wall* la Cannes

1983

1 ianuarie 1983

Se creează Internetul

21 martie 1983

Se lansează THE FINAL CUT

29 octombrie 1983

The Dark Side Of The Moon devine LP-ul cu cea mai lungă prezenţă în topuri din toate timpurile după 491 de săptămâni

1984

1984

Nick Mason se alătură echipei Rothmans Porsche pentru filmarea *Life Could Be A Dream*

Ianuarie 1984

Se lansează acum clasicul Apple Macintosh 128K

30 aprilie 1984

Se lansează *The Pros And The Cons Of Hitchhiking* al lui Roger Waters

Iunie 1984

Se publică *The Hitchhikefs Guide to the Galaxy* a lui Douglas Adams

16 septembrie 1984

Primul episod din *Miami Vice*

Noiembrie 1984

Se lansează „Do They Know It's Christmas?” al trupei Band Aid

1985

19 februarie 1985

Prima transmisie la BBC a *Eastenders*

Martie 1985

Mihail Gorbaciov îi urmează lui Cemenko la preşedinţia Uniunii Sovietice

Mai 1985

Se deschide The Groucho Club în cartierul Soho din Londra

13 iulie 1985

Concertele Live Aid pe stadionul Wembley din Londra şi pe stadionul JFK, Philadelphia.

David Gilmour cântă împreună cu trupa lui Bryan Ferry la

spectacolul de pe Wembley

19 august 1985
Se lansează *Profiles* al lui Nick Mason şi Rick Fenn

1 septembrie 1985
Este localizată epava Titanicului

1986
23 ianuarie 1986
Primele înscrieri în Rock-and-roll Hall of Fame, printre care Chuck Berry, James Brown şi Elvis Presley

30 aprilie 1986
Explozia de la Cernobîl

16 mai 1986
Se lansează *Top Gun*

22 iunie 1986
Diego Maradona înscrie golul său „cu mâna lui Dumnezeu” în meciul Argentina-Anglia la Cupa Mondială

1987
Ianuarie 1987
Mihail Gorbaciov lansează *glasnost,* urmat *de perestroika*

1 februarie 1987
Benzile DAT lansate de Aiwa

Aprilie 1987
Comunicatul de presă al lui Roger Waters confirmă plecarea sa din Pink Floyd

29 mai 1987

Matthias Rust aterizează cu avionul său Cessna în Piaţa Roşie din Moscova

15 iunie 1987
Se lansează *Radio KAOS* al lui Roger Waters

August 1987
Repetiţiile Pink Floyd pentru turneul *Momentary Lapse* încep la Toronto

8 septembrie 1987
Se lansează A MOMENTARY LAPSE OF REASON

9 septembrie 1987
Turneul *A Momentary Lapse of Reason* începe la Ottawa

1988
23 ianuarie 1988
Turneul A *Momentary Lapse of Reason* începe la Western Spring, Noua Zeelandă, şi se termină pe 23 august 1988 la Nassau Coliseum, Long Island

30 aprilie 1988
The *Dark Side Of The Moon* iese din topurile americane ale albumelor după 724 de săptămâni în Top 200

21-22 iunie 1988
Spectacolele la Chateau de Versailles

10 noiembrie 1988
Este dezvăluită existenţa bombardierului invizibil Lockheed F-117A

22 noiembrie 1988
Se lansează albumul live DELICATE SOUND OF THUNDER

1989

14 februarie 1989

Se decretează fatwa împotriva lui Salman Rushdie pentru volumul *Versetele Satanice*

13 mai 1989

Turneul *Another Lapse* începe la Werchter Park, Belgia

Iunie 1989

Demonstraţia studenţească din Piaţa Tiananmen este reprimată la Beijing, China

3-4 & 6-7 iunie 1989

Spectacole pe Stadionul Olimpic din Moscova

15 iulie 1989

Spectacolul de la Veneţia

18 iulie 1989

Turneul *Another Lapse* se încheie la Marsilia

26 iulie 1989

Primul proces pentru lansarea unui virus de computer în Statele Unite

2 noiembrie 1989

Cade Zidul Berlinului

1990

1990

Nintendo lansează Game Boy

11 februarie 1990

Nelson Mandela este eliberat din închisoare

31 martie 1990
Se naşte Guy Mason

24 aprilie 1990
Se lansează telescopul spaţial Hubble

21 mai 1990
Nick Mason se căsătoreşte cu Annette Lynton

30 iunie 1990
Festivalul Knebworth

21 iulie 1990
Concertul *The Wall* al lui Roger Waters la Berlin

28 noiembrie 1990
Margaret Thatcher demisionează din funcţia de prim-ministru

1 decembrie 1990
Muncitorii francezi şi cei britanici termină săpăturile la tunelul de sub Canalul Mânecii

1991
5 septembrie 1991
Parlamentul sovietic votează pentru dizolvarea URSS

24 septembrie 1991
Se naşte Cary Mason

Octombrie 1991
Cursa Carrera Panamericana

1992

1992
Se lansează World Wide Web

13 aprilie 1992
Se lansează video-ul pentru *La Carrera Panamericana*

1993
23 iunie 1993
John Wayne Bobbitt devine celebru după ce iubita sa îi taie penisul.

13 septembrie 1993
Yasser Arafat şi Yitzhak Rabin îşi strâng mâinile stând pe peluza de la Casa Albă cu Bill Clinton

1994
30 martie 1994
Se lansează THE DIVISION BELL
Turneul *The Division Bell* începe la Robbie Stadium, Miami

29 octombrie 1994
Ultimul spectacol la Earl Court încheie turneul *Division Bell*

1995
30 mai 1995
Se lansează albumul live PULSE

2005
2 iulie 2005
Nick, Roger, David şi Rick cântă pentru Live 8 în Hyde Park

2006

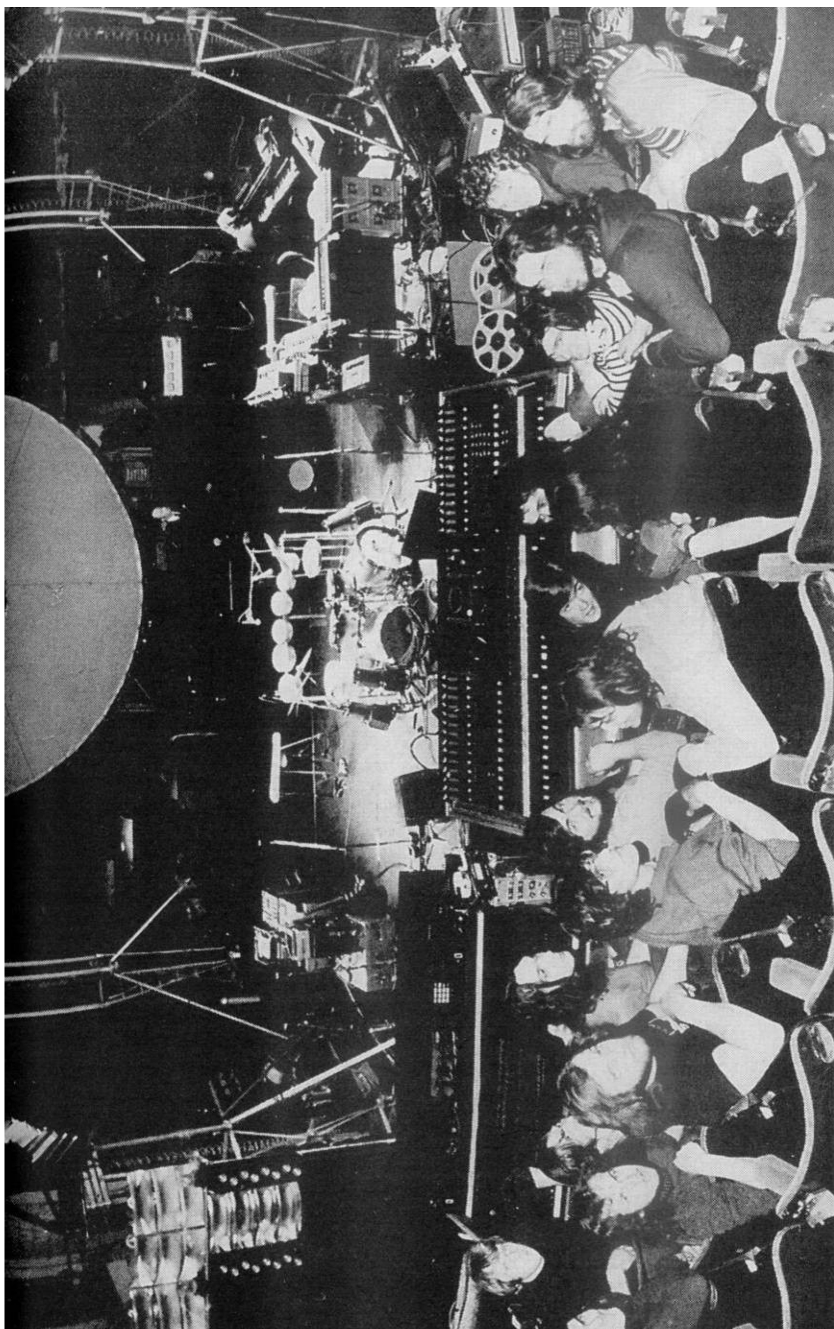
7 iulie 2006
Moare Syd Barrett

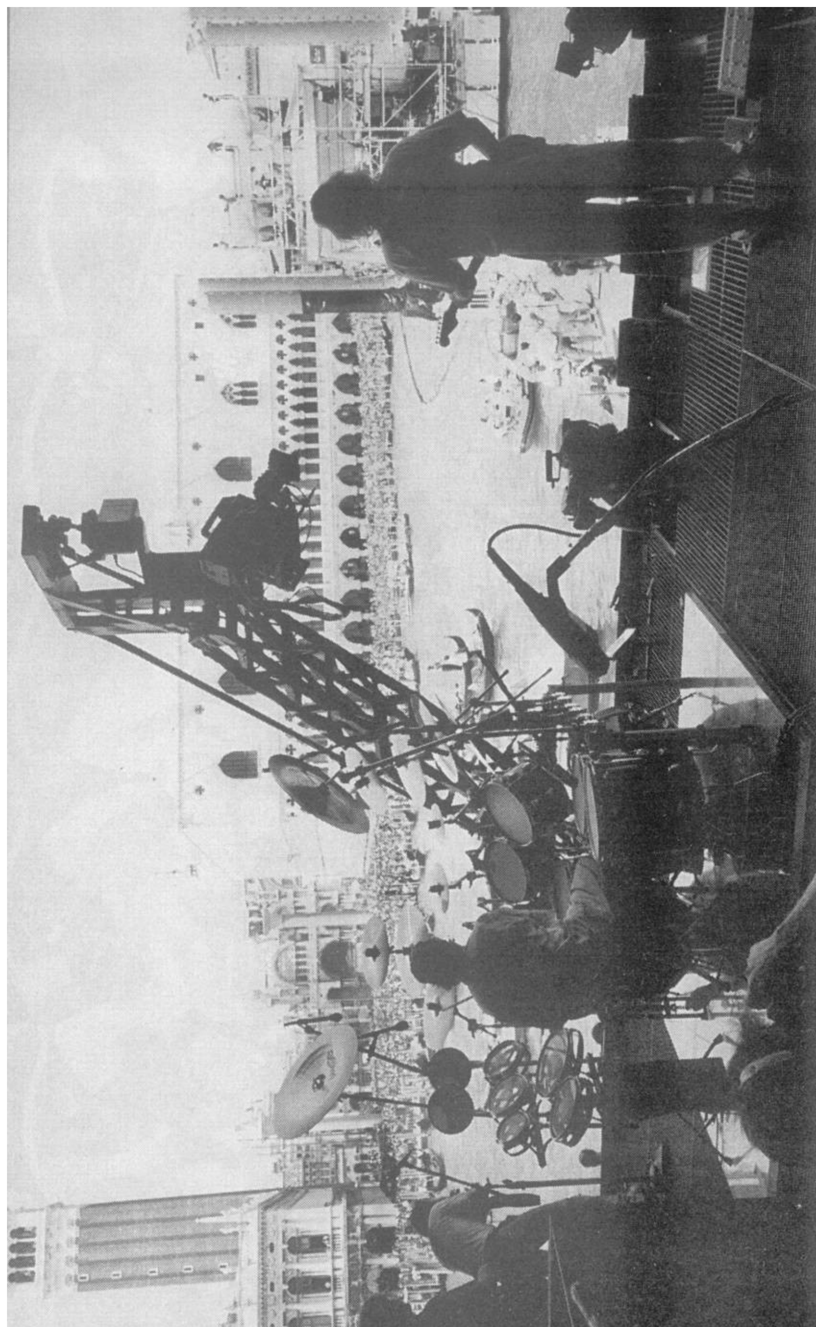
2008
15 septembrie 2008
Moare Rick Wright

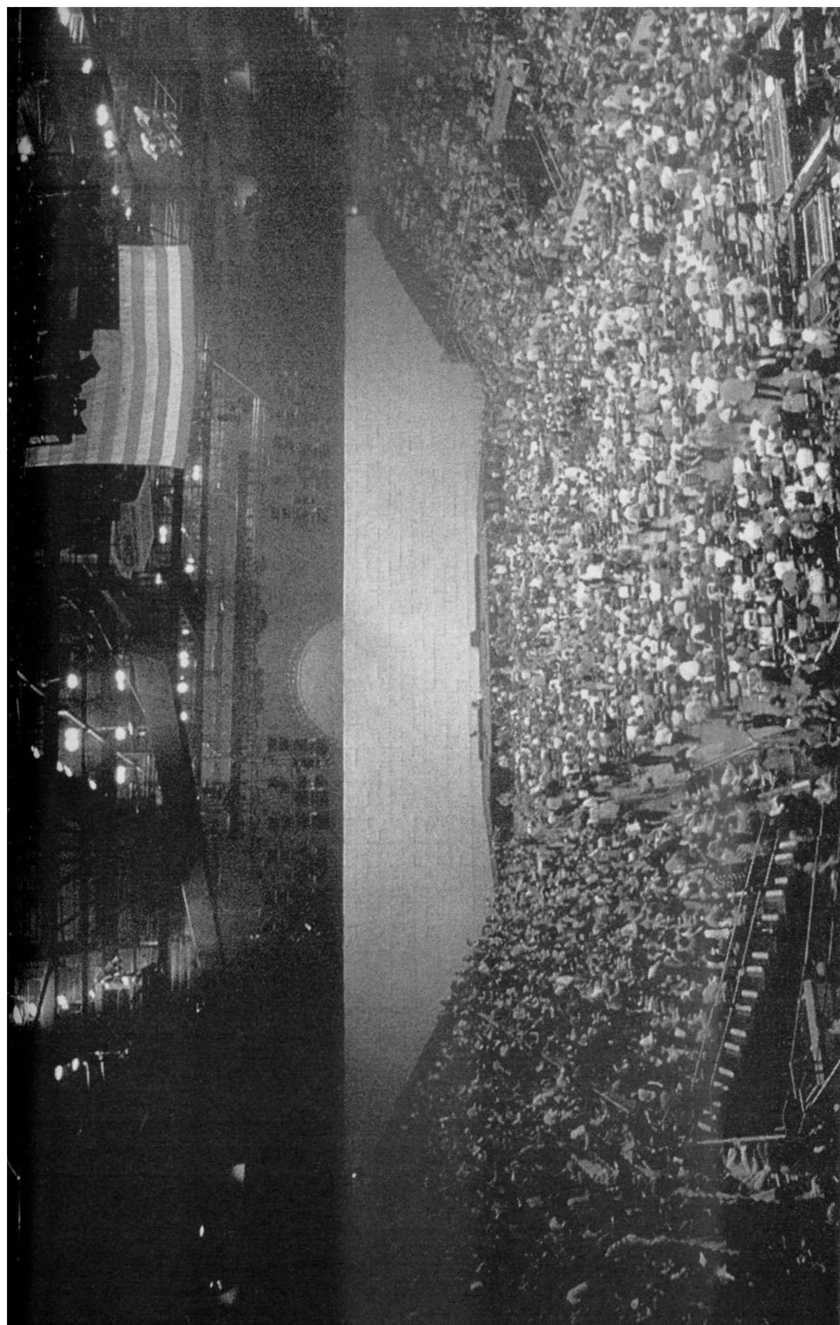
Fotografii

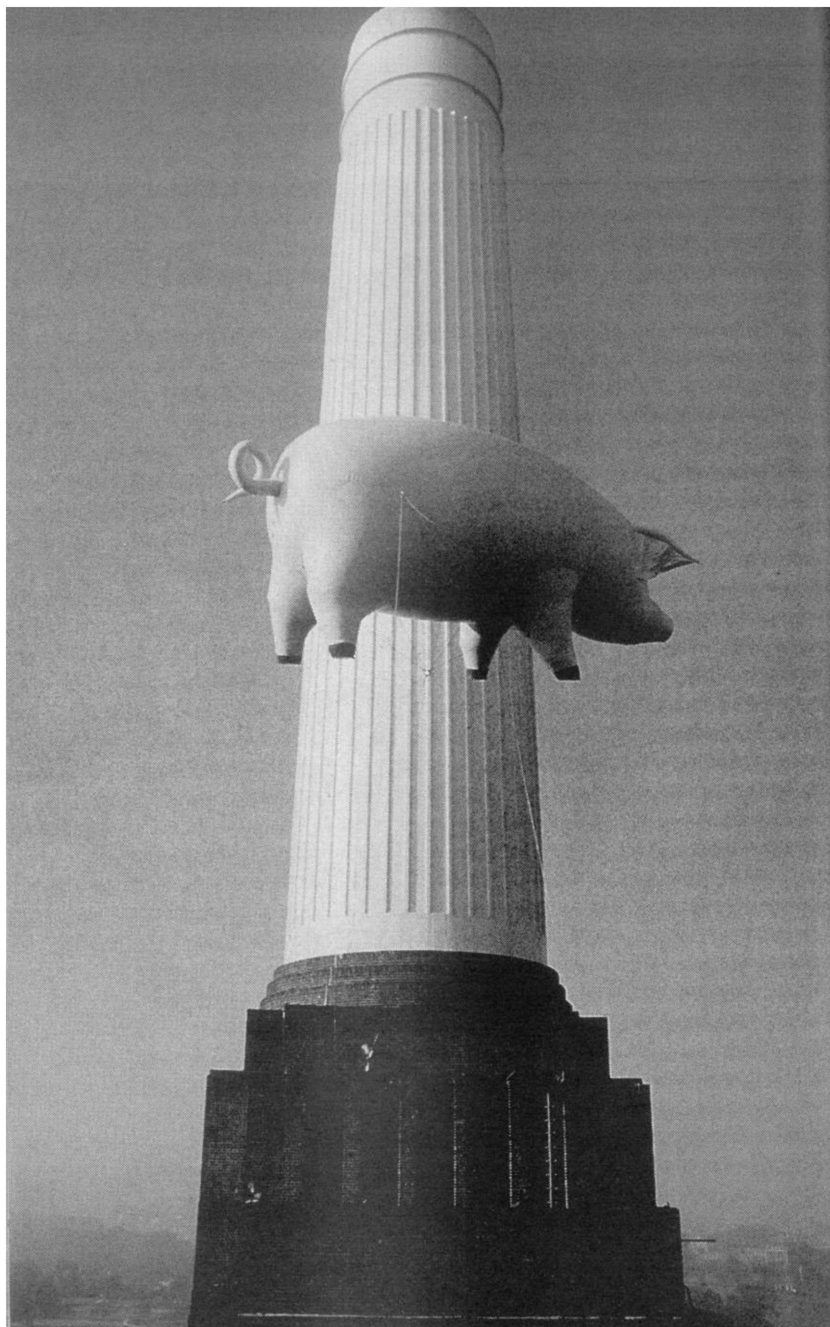


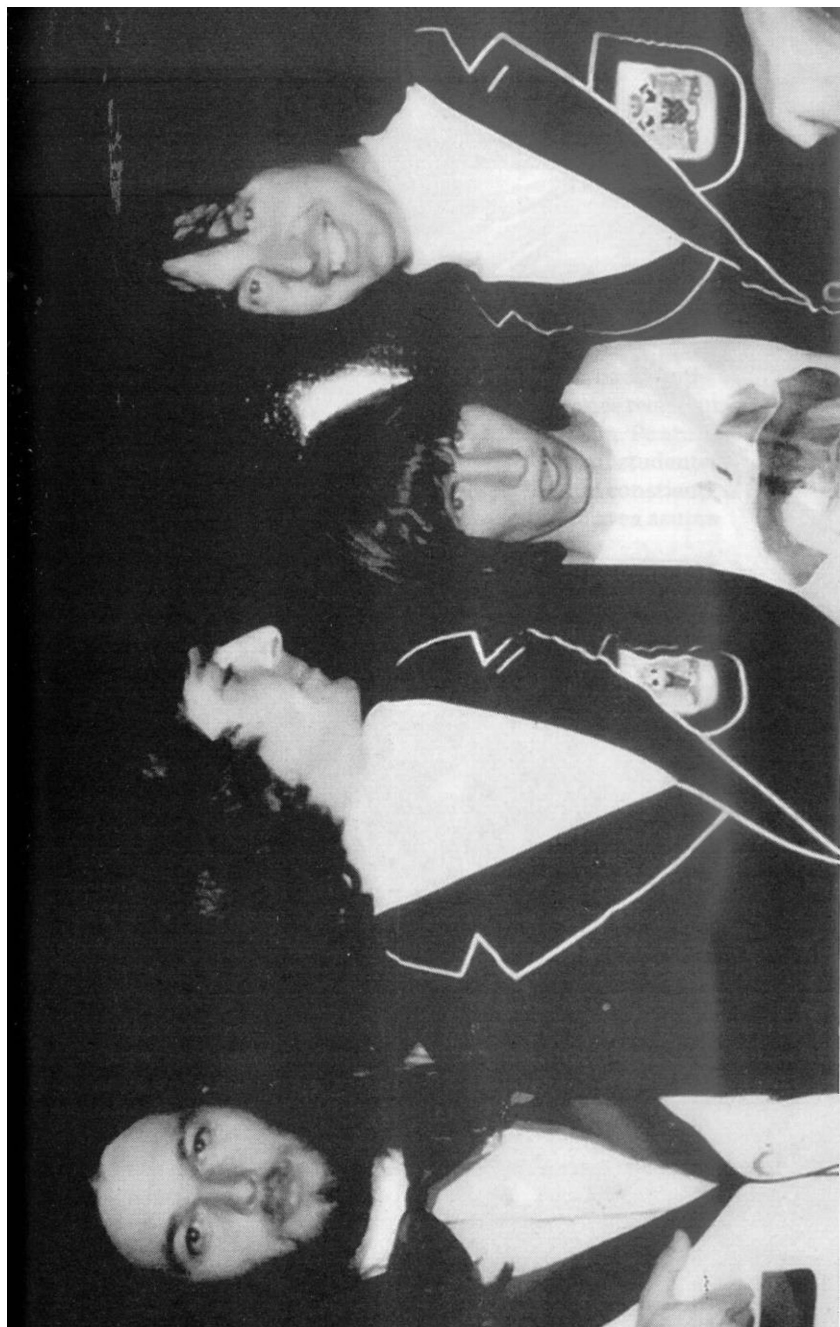






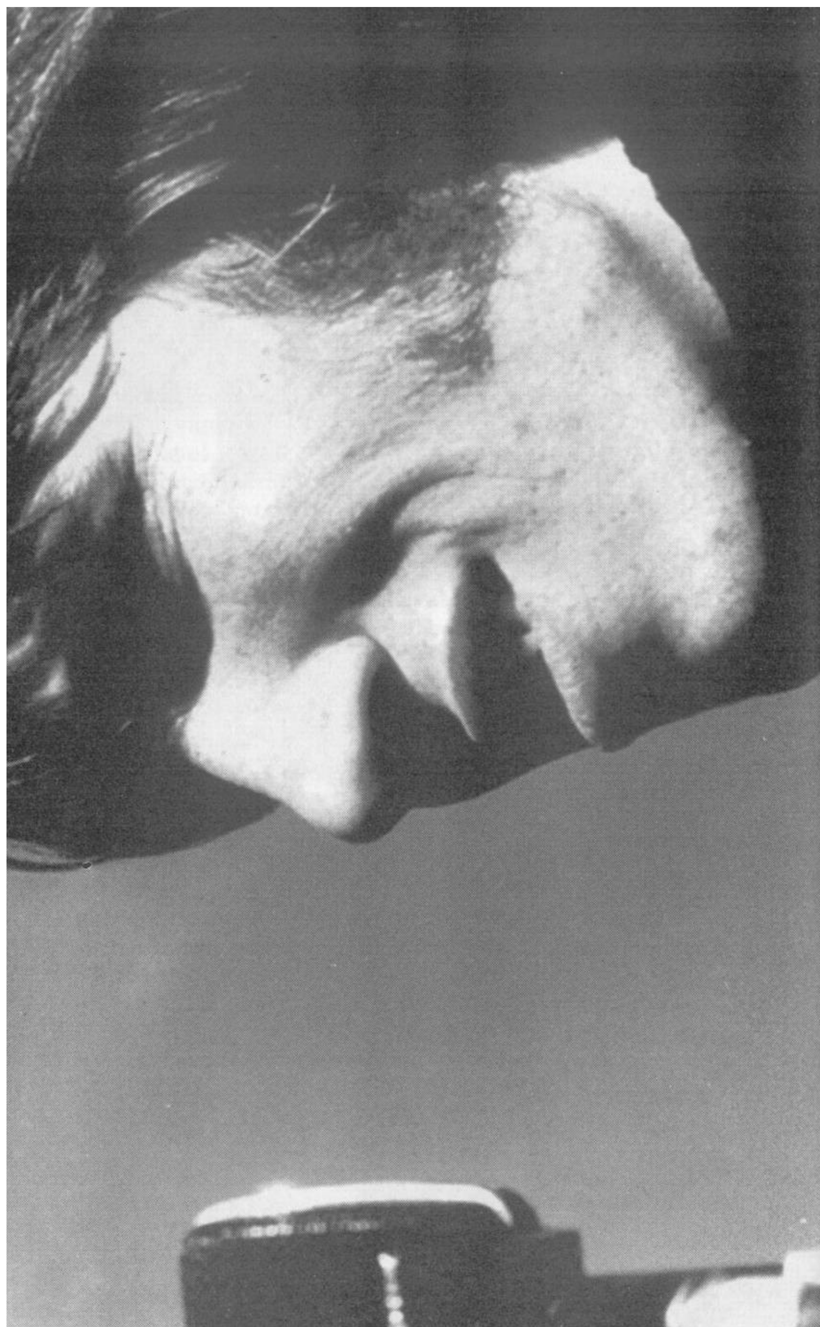


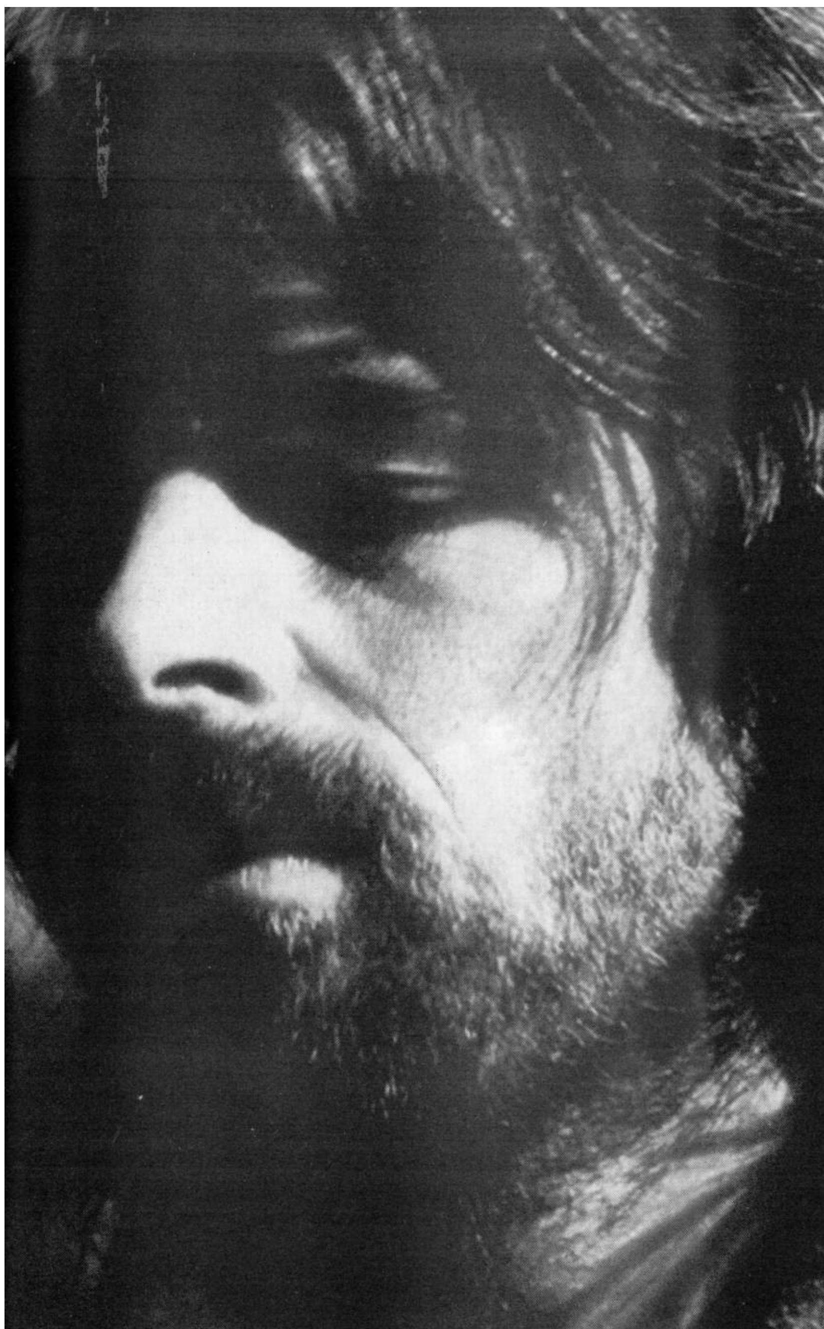




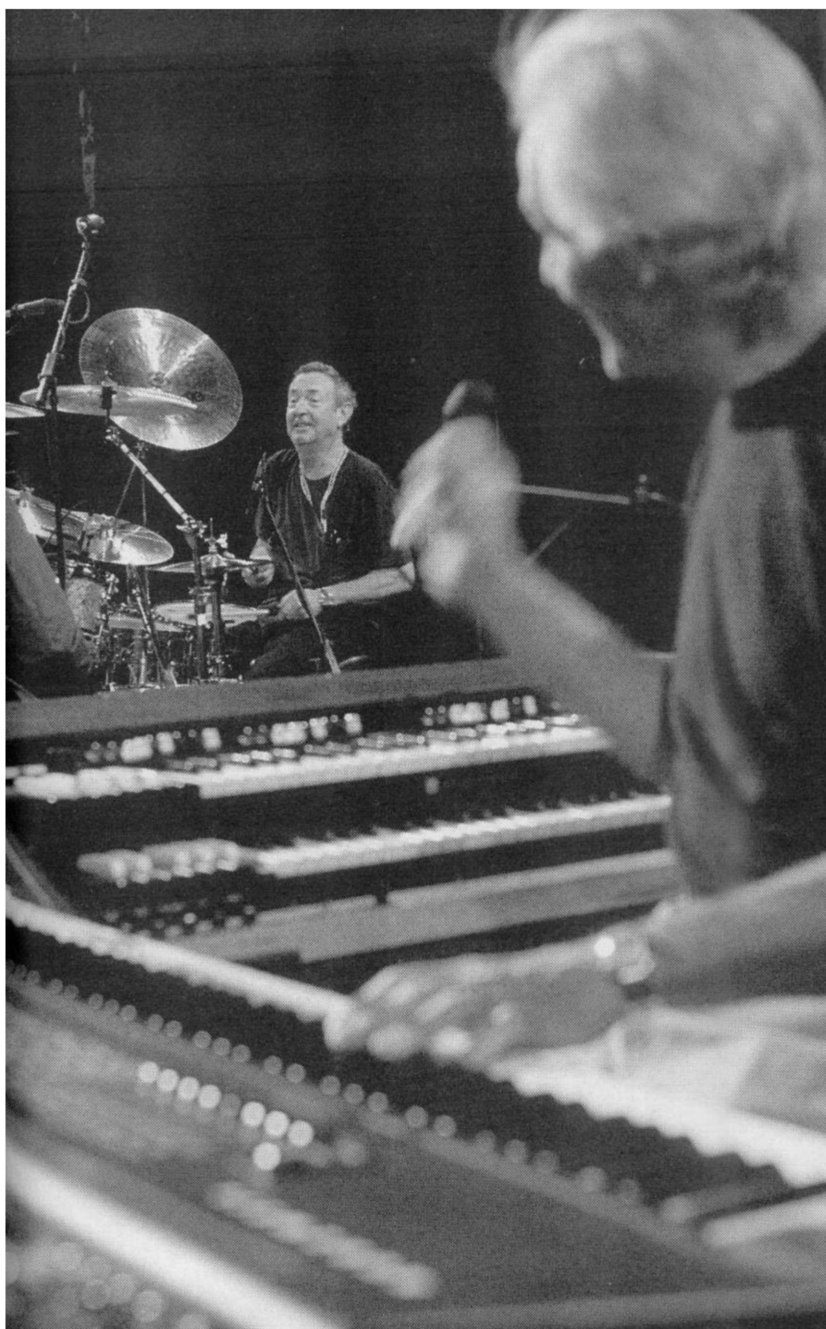


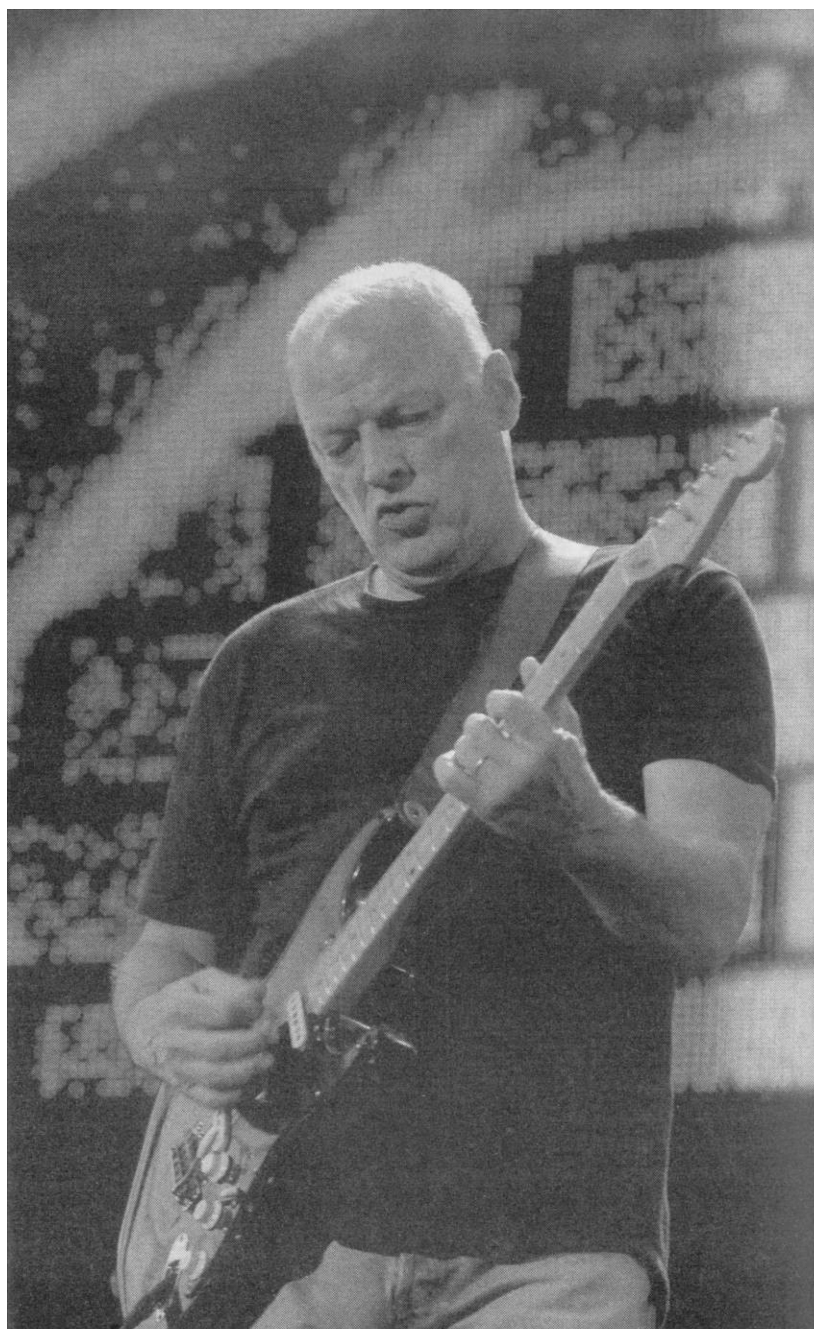







Vox









În istoria rockului nu au rămas multe povești la fel de fascinante ca cea a lui Pink Floyd. Și mă îndoiesc că cineva ar fi putut spune această poveste mai bine ca omul răbdător și spiritual care a privit-o cum ea se desfășoară de pe scaunul său din spatele bateriei.

Paul Du Noyer,
fondator al revistei Mojo

Urmărirea drumului parcurs de formație de la acele începuturi primitive până la imaginile cu stadioane pline și sunetele care înseamnă astăzi Pink Floyd, precum și a schimbărilor în muzica rock'n'roll și în tehnologia muzicală, reprezintă o lectură fascinantă.

Sunday Times

Inside Out

O istorie personală a

PINK FLOYD

Nick Mason



Orice altceva, dar nu un imn de slavă adus măreței Pink Floyd. Povestea toboșarului Mason este încântătoare și amuzant de lipsită de respect față de legendara formație britanică.

Robert Sandall, Sunday Times

Faptul că acest om își poate aduce aminte totul despre orgia pe care o numește cariera sa este un miracol: o imagine uluitoare a unei vieți pentru care cei mai mulți dintre noi ar fi gata să facă moarte de om.

Ruby Wax

O adevărată plăcere, o poveste densă, amuzantă și fascinantă. Nick este un ghid cu un stil minunat de sec și de laconic.

Peter Gabriel

Am râs tare de atâtea ori încât soția mea a crezut că sufăr de Sindromul Tourette. Este atât de bine scrisă, plină de detalii, auto-peiorativă și amuzantă. O carte de referință – memorii *rock and roll* scrise inteligent și educat, pline de candoare și de spirit.

Alan Parker

ISBN: 978-606-8360-41-6



